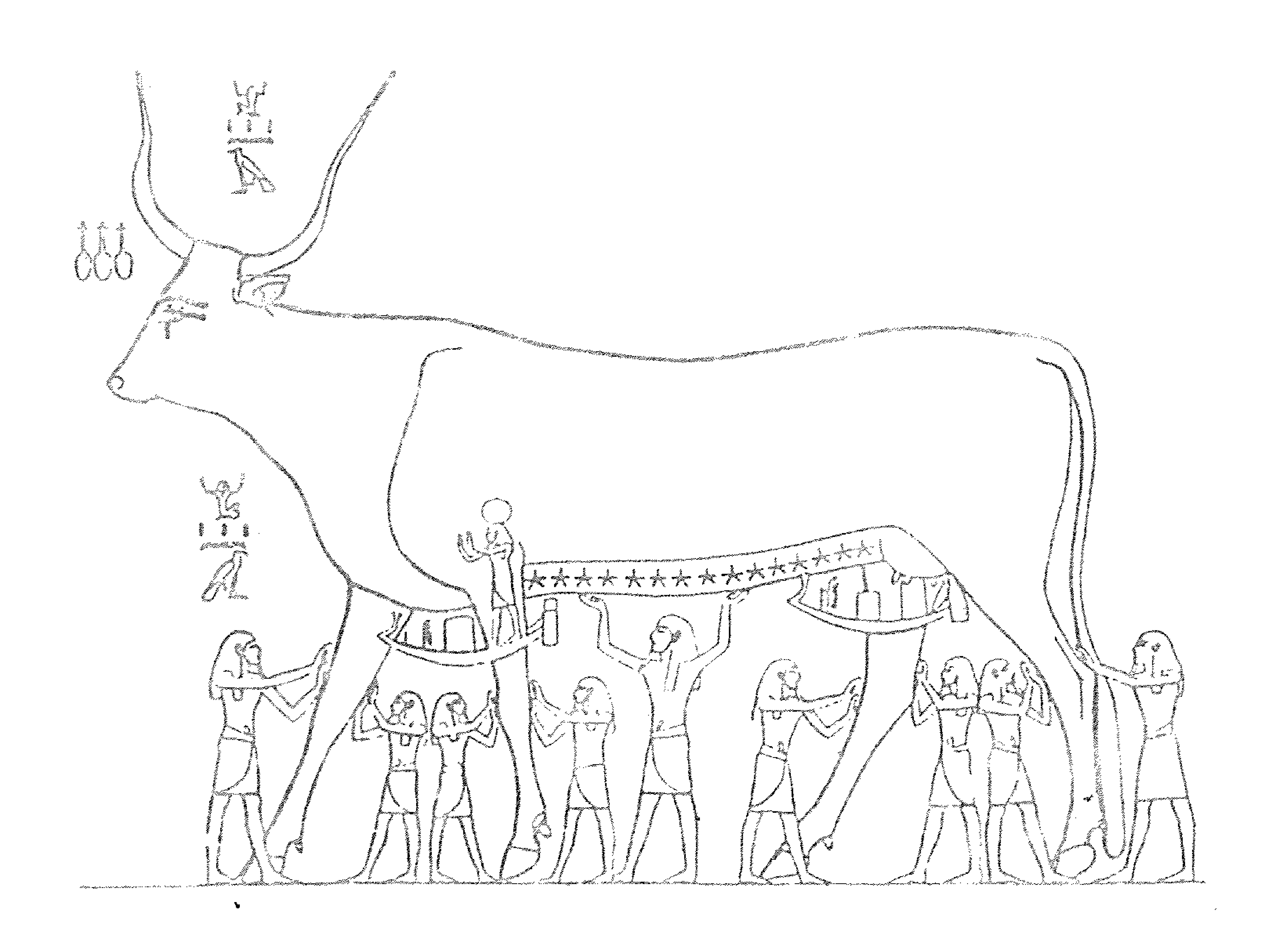
الرمزية والرومنسية

فى الشعر العربى



المؤلف

فايز على

الرمزية والرومنسية

في الشعر العربي

من امرئ القيس

إلى أبي القاسم الشابي

﴿ دراسة في علاقة الشعر بالأسطورة ﴾

المؤلف

إهـــــداء

أهدى هذه الدراسة إلى روح أمى وابى فى مثواهما الأخير

وأهديها لشعراء العربيه الذين أغفلوا أو افتقدوا جوراً

كما أهديها للشعراء والنقاد، وأخص منهم جماعة رؤى: العلامه الناقد صبحى شفيق والمستشار مدحت مهدى والناقد الفنان ضياء عبد الهادى والأديب المبدع محمد سيد سالم والدكتور الأديب سيد عثمان والناقد الدكتور محمد كامل والشعراء الموهوبين الأساتذه: ناديه الدرى وإيهاب البشبيشى وفوزى عيسى وبهى الدين عبد اللطيف وأحمد عبد الهادى.

المؤلف

مقدمة الطبعة الثانية
من الرمزية والأسطورة

شاع فى الأوساط النقدية الاعتقاد فى أن الشعر العربي أدنى منزلة فى معيار المقارنة بشعر الأمم الأخرى كاليونان ،وهذا اعتقاد أظهرنا تهافته في هذه الدراسة ، و إنما مرده إلى تقاعس بعض النقاد عن أن ينظروا إلى الشعر العربي نظرة كلية منصفة ، إذ عادة ما يركنون إلى الأحكام المسبقة ،أو يأخذون بآراء طائفة من النقاد الغربيين دون تمحيصها .وإذا كان لنا أن نلخص هذه الدراسة فى عبارة موجزة لقلنا إنها تفنيد لتلك الأخطاء الشائعة التي نجمت عن قصور فى الرؤية لا قصور فى الشعر المنقود .

وآية هذا القصور اختزال الشعر العربي – فى جميع عصوره-إلى المديح والهجاء،والبكاء على الأطلال،ووصف الناقة والصحراء ،وغير ذلك من أغراض غنائية ليست ذات بال فى رأي أولئك النقاد ،بينماتتهم طائفة أخري من النقاد الشعراء العرب بجدب القديمة ،و محدودية الخيال ،والانشغال بالظواهر المادية لموضوعات شعرهم دون الجوهر أو الهدف الإنساني السامي ، وكأن الشعر العربي قد خلا من فكر هادف أو تصور إنساني سام .

وفى تصورنا أن مثل هذه الانتقادات الظالمة إنما تتجاهل الطبيعة التطورية للشعر العربي ،لا منذ الجاهلية وحسب ، بل منذ العصور الأولى السابقة للجاهلية ذاتها ،وهي عصور ازدهر فيها قول الشعر وروايته أيما ازدهار.كما أن المنتقدين يتقاعسون عن البحث فيما وراء المتن الشعري من رؤى وأحاسيس ، فمن قال إن البكاء على الأطلال تقليد رثّ لا طائل من ورائه ؟ و من زعم أن وصف الصحراء فى تحولها والحيوان فى حركته ليس إلا ضربا من الجمود ؟ وهل من

الموضوعية في شيء أن نلزم الشاعر الجاهلي أو الأموي بنظرتنا نحن إلى الصحراء وغيرها من مفردات عالمه ؟إن الحديث يطول عن تلك المزاعم الخاطئة التي بدا أن أبا القاسم الشابي – في محاضرته عن الشعر العربي –أراد أن يجمعها في بوتقة واحدة ، فجمع على نفسه شقاء إلى شقاء ،وقد شارك في هذه التركة أتباع مذاهب نقدية معاصرة .ولكننا فنّدنا كل تلك المزاعم طالما وجدناها بعيدة عن الصواب ،وقدمنا الرؤية البديلة وأسانيدها دون جدال حول شرعية تلك المذاهب النقدية ، فهو أمر لا طائل من ورائه .

إن الشعر العربي نتاج ساهمت فيه أمم كثيرة غير العرب ، مثل الفرس والترك واليونان إبان العصر العباسي خصوصا .ولقد نظرنا إليه من أضيق منظور ، وهو المنظور الغنائي فاستبعدنا مضموناته الملحمية والدرامية ، والأسطورية والرمزية ، ودلالاته البعيدة ،واقتصرنا على ظاهر البلاغة دون جوهرها مما أدى بنا إلى استنتاجات وأحكام غير موضوعية .

وإننا لندهش كيف تجاهلنا الأصول الأسطورية للبلاغة العربية ، والسؤال الذي نطرحه هو : لماذا احتفظت اللغة العربية وحدها بين لغات أخرى كثيرة – بعلاقات لا حصر لها للمجاز المرسل والاستعارة والتشبيه فضلا عن غناها الاشتقاقي الرائع وخصائص أخرى تعجّ بها كتب البلاغة التي تشمل عادة علم المعاني والبيان البديع ؟

لقد قدمت في بداية الدراسة تعريفا بالمتون المصرية القديمة لإظهار ما تنطوي عليه من سمات الرمز والأسطورة و الرومنسية،تلك التي أوضحنا في دراستنا هذه كيف أثرت في الآداب العربية .

ولا بِدع في هذا ، فالناقد عليه أن يبحث فيما بين نتاج الأمم المختلفة من عوامل مشتركة هي بلا شك نتيجة تشابه إبداعات البشر على اختلاف البيئات، والتأثير المتبادل بينها .ونحن إذ ننظر إلى الشعر العربي –منذ بداياته المعروفة حتى الآن – باعتباره حلقة تطورية في الشعر العالمي ؛ فإننا نضعه في المكانة اللائقة به نقديا ،فإذا هو إبداع إنساني ينطوي على السبق والريادة ، وإذا به جدير بأن يتبوّأ منزلة عالمية مرموقة .

ولا عجب أن الدافع وراء وضع هذه الدراسة كان محاضرة لمستشرقة بلجيكية فى المعهد الهولندي بالقاهرة ،ألقتها فى ربيع عام ٢٠٠١ م ، وكانت عن معلقة امرئ القيس بعنوان لا أتذكره جيدا ، ولكنه يشير إلى الدلالات العاطفية فى تلك المعلقة ، ويعلي من القيمة الوجدانية لشعر ذلك الشاعر الأمير الذي عرف بالملك الضليل ،فتعرض شعره لغبن شديد وفقا لمعايير خلقية ، و إن كان النقد العربي القديم قد أنصفه على نحو ما ذهب إليه قدامه بن جعفر مثلا ، الذي اعتبر أن جودة الصنعة هي التى تعلي من شأن الشعر .

إن الشعر عموما – والشعر العربي على وجه الخصوص –يطرح رؤية خاصة للعالم لا تتقيد دائما بالإطار النسبي ، فإذا كان العالم الحسي هو عالم النسبية والتغير ؛ فإن الشعر عادة يصور الأشياء وعلاقاتها فى إطار يتجاوز النسبي والمتغير ، فالتعبير اللغوي يزداد شاعرية كلما ازدادت فيه علاقات المجاز ، واتسعت دلالات الرمز ، ومعني هذا أن الشعر يتجاوز المنطق و إن كان لا يناقضه بالضرورة ،و إنما هو يعلو فوق مقولتي الزمان والمكان مقتربا من الأسطورة وعالمها الرحب ، معبرا عن صميم الحقيقة بأساليب البيان الخيالي ،وفي هذه الدراسة المتواضعة نقدم وجهة نظر نقدية نرجو أن يجد فيها القارئ الجدة والجدية معا، إذ طبقنا رؤيتنا النقدية هذه على نماذج مختارة من تراثنا الشعري فى عصوره المختلفة ، ولم نقصد إلى اتباع رؤى نقدية جاهزة ، ولا إصدار أحكام مسبقة ،أو إسقاط آراء متعسفة ، فإن كنا قد وفقنا فى إزالة بعض اللبس فيما يتعلق بموضوع الدراسة فهذه غاية ننشدها ،و أقصي ما نصبو إليه أن تكون استنتاجاتنا أقرب إلى الموضوعية ، وأبعد ما تكون عن النزعة الذاتية ، مبرأة من الهوي ، خالصة لوجه المولي جل وعلا .

المؤلف



مقدمة كالصباح الجديـــد

أضاءت سنا في الظلام الشديد

نتســـاءل عن الشعر الجيد وعلاقته بالطبيعة من جهة وبالأسطورة من جهة أخرى. وإنما نحن في الواقع نتساءل عن اغتراب الإنسان في الحياة وكيف يتغلب عليه أو يراوغه لــيُحدّ مـــنه ويكفكف من غلوائه. فلقد حل الإنسان بدار الغربة حينما وُلد، ودبّ على ظهر البســيطة، فـــإذا به يبحث عن الأصدقاء متوهمًا أن كمال الذات يتحقق بلقاء الآخر، أو عن الــزوجة معتقدًا أنها النصف الآخر الذى يصنع معه كُلاً متكاملاً، وهو تارة يغرق في اللهو والمــتعة ظانًــا أنهـــا تزيده سعادة كلما تكررت مع أنها في الحقيقة تزداد ضعفًا بالتكرار، وتــزداد الآلام ظهورًا. وتارة أخرى يكبّ المرء على قراءة الكتب والمطالعة وإنما يحركه وهم الصيرورة إلى المطلق واللانهائي، ولعله يبحث في أحيان أخرى عن الصالحين ليجلس إلــيهم أو يســتمع لهم أو يأنس بهم واهمًا أن ثمة نموذجًا للإنسان الأمثل. كذلك ربّما ألقى همومه وراء ظهره واعتكف لله متعبدًا للكمال المطلق اللامتناهي.

والإنســان في محاولاته الدءوب للخروج من طوق اغترابه يكتشف الجديد ويعرف المزيد، ويزداد خبرة بالأمور، إذ تصقله التجارب، وتتجاب له عن خفاياها المذاهب. ولعله يتساءل بينه وبين نفسه: هل نحن الذين نمتلك الطبيعة أم أن الطبيعة هي التى تملكنا؟ هل نحن أولو الألــباب المســيطرون فعــلاً على حركة الأشياء نحو غاياتها أم أن الطبيعة هي في داخلنا تحركــنا وتدفعنا نحو غاية قصوى؟ ولمزيد من الوضوح دعنا نطرح السؤال التالي: يمتلك الإنسان كذا وكذا من الفدادين وكذا وكذا من العقارات ولديه كذا وكذا من الودائع والأموال والنفائس .. وهلّم جرًا. إنه يمتلك في الظاهر كل هذا وذاك، ومع تسليمنا بأن الإنسان كائن عـــاقل مفكر فإن عقله ليس مطلقاً بل هو عقلٌ نسبي يعتريه ما يعترى ممكنات الوجود من الوهم والخطأ والسهو، وقد تلحقه الآفات والأمراض فيُذهب به ... ويبقى مع هذا أن ندرك أن ثمة غرائز تدفعنا للطعام وللحب وللاجتماع وللضحك وغير ذلك من أمور تحفظ وجودنا بمـــا هـــو وجود، وهذه الدوافع الأولية في داخلنا هي يد الطبيعة التى تمتلكنا وإن ظننا أننا

نمتلكها. وربّ قائل يقول: إنني آكل ما أريد فأنا حرّ إذن، وهذا الاستدلال قد يبدو صحيحًا، لكن الأصح أن نقول: إننا مجبرون على تناول الطعام. ولله درّ امرئ القيس حين قال:

أرانا موضعين لأمرِ غيبٍ	**ونسحرُ بالطعامِ وبالشرابِ**
إلى عرقِ الثرى وشجت عروقي	**وهذا الدهرُ يسلبُني شبابي**
ونفسي سوف يسلبني وجِرمي	**ويُلحِقُني وشيكًا بالترابِ**
وقد طوّفتُ في الآفاقِ حتى	**رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ**

فالأبيات تؤكد مرجعية الإنسان للثرى وتمكن الدوافع الطبيعية منه وتأثيرها على مصيره.

وأرانا نقرأ شعر امرئ القيس فنشعر بالنشوة، وشعر عنترة بن شداد فنمتلئ حماسًا، وشعر ذي الرمة فنزداد وعيًا بالطبيعة، وشعر البحتري فنكاد نقترن بالطبيعة اقترانا، وشعر هؤلاء جميعاً فنزداد خبرة بالحياة وإدراكاً لأبعادها. ذلك أن الشعر نابع من الروح الكلي الذي يتجسد في هيئة أو أخرى في هؤلاء الشعراء، فإذا بهم يتجاوزون ذواتهم المحدودة ولو لبرهة يسيرة فيحلقون بعباراتهم الشعرية فوق مستوى المحدودية والقيود ليعبروا عن الطبيعة التي فيهم وفينا، وعن الرغبة في التحرر والانطلاق والاكتمال عندهم وعندنا.

فإذا فهمنا من الشعر دلالته الشاملة هذه فبأي حق نقيم حدودًا زمانية ومكانية بين المذاهب الشعرية فنقول إن الرومنسية نشأت على يد شيللي في بريطانيا والرمزية على يد بودلير في فرنسا، ثم إن الرومنسية العربية لم تظهر إلا في سنة ١٩٢٧ حتى ازدهرت وبلغت أوجها عام ١٩٣٤. كما نشأت الرمزية في شعر المهجريين ومن انضوى تحت لوائهم .. إلى آخر تلك المقولات التعليمية. كلا، فمذهبنا في هذه الدراسة أن نحلل نصوصًا من الشعر العربي تحليلاً شاملاً لنكشف عن مدى صلتها بالطبيعة وتعبيرها عن الأسطورة وارتباطها بالرمز. ولدى تحليل النصوص لابد من مراعاة خصائص البلاغة العربية التي ما انفكت تعطيها شخصية متميزة، فالمعاني العربية متشعبة والصور البيانية متنوعة والمحسنات البديعية مثلها أيضاً، وأثناء هذا التحليل تتكشف لنا علاقة اللغة بالأسطورة، ونحن نعلم أن الأسطورة ينبوع الرومنسية والرمزية معًا، وأي دارس مهما يكن سطحياً لا يستطيع أن يتغافل عن الدلالات الرمزية في البلاغة العربية.

والنصوص التى اخترنا ليست كثيرة فى العدد ولا مفرطة فى الطول، إذ لم نتناول قصيدة كاملة إلا معلقة امرئ القيس، بينما اخترنا مختارات من قصائد الشعراء الآخرين. وإنما راعينا أن تمثل تلك النصوص العصور المختلفة للشعر العربى منذ الجاهلية حتى الزمن الحديث. وذلك لنبين أن ملامح الرومنسية والرمزية تتجلى أشد ما يكون التجلى فى المعلقة التى تناولناها، فتظهر فى بكاء الأطلال ووصف رحلة الظعن، وتبدو الرموز الظاهرة فى العبارات والألفاظ، وتزداد ظهورًا فى تشبيهات الليل والفرس والسيل، أو قل إنها تزداد تطورًا وإحكامًا حيث تطرح التساؤلات عن دلالتها الممكنة والمحتملة.

وبعد عصر الجاهلية تأتى وقفتنا مع شعر الأمويين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والمماليك والعثمانيين حتى نبلغ العصر الحديث، فنقف بمراحله المختلفة، ونطيل وقفتنا مع قصيدة للشابى عنوانها "صلوات فى هيكل الحب". وعماد نظرتنا لكل هذه النماذج الشعرية هو الكشف عن الأبعاد الرومنسية والرمزية فيها.

إن تحليل تلك النصوص جميعًا أتاح لنا دَحضَ الزعم السائد أن الشعر العربى لم يعرف الرمز والرومنسية قبل القرن العشرين، وأن تاريخنا الأدبى لا يضم إلا قصائد غنائية ليس لها أبعاد أسطورية ولا حظّ من الدراما أو الخرافة أو الملحمة. أجل، فقدنا هذه الرؤية البعيدة عن الإنصاف والدراسة الموضوعية. وشتان بين دراسة تتجه للنصوص لتستنطقها وتكشف عما فى طياتها من دلالات وما فى غُيابها من إشارات، لتتبع منابعها وتبحث عن جذورها، فإذا نحن أمام دوحة ظليلة وغدران جارية، وطيور صادحة فى جنة وارفة ظلالها تقوم خلف الصحراء التى يظن من يتطلع إليها لأول مرة أنها مقفرة مهلكة!

وقد اقتضتنا هذه الرؤية أن نصيغ دراستنا فى أبواب أربعة رئيسة هى: الشعر والأسطورة، تحليل معلقة امرئ القيس، الشعر من العصر الإسلامى للعصر العثمانى، الشعر الحديث.

إن رؤيتنا النقدية للتراث العربى والجاهلى منه على وجه الخصوص مسألة ضرورية، فقد كفانا ظلمًا لذلك التراث الفنى أن نصمه بالتخلّف والقَبلية وجفاف القريحة إلى غير هذا من أحكام تعسفية مسبقة. ولا نبالغ إن قلنا إن فى الشعر أصالة أسلوبية نادرة،

ورؤيته الفلسفية ونظرة تبيحه للحياة ربما افتقدناها بدرجة أو بأخرى فى العصور التالية له. نجد أنه لا يخلو من النظرة الفلسفية الكونية التى اجتمع لها صدق الوجدان وأصالة الإعراب وقــوة التعبير، ومن المقبول فى رأينا أن نرد هذه الخصائص إلى حياة الفطرة التى عاشها الشاعر آنذاك، فكان ارتباطه بالطبيعة ارتباط تكوين، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ومن ثم توفــر للشاعر معايشة الطبيعة بكل أوجهها معايشة مباشرة تنبهت لها حواسه وانفعل بها وجدانه وتأملها عقله، فجاء شعره واعيًا بل بمثابة الينبوع الأول الذى كان على الرومنسيين المحدثيــن أن يعبّوا منه بدلاً من أن يعرضوا عنه.وحتى يكون بحثنا موضوعياً بدأنا الباب الأول بتعريف الرومنسية والرمزية وفقاً لمفاهيم النقد الأدبى الحديث، وعرضنا كيف تأثر شــعراؤنا بــتلك الاتجاهات الأوربية (الحديثة). ثم رجعنا إلى العصور القديمة لنتعرف فى موضوعية ماذا كانت رؤية شعرائها عن كَثَب، وكم كانوا قريبين من تلك المفاهيم أو بعيدين عــنها. وأوضــحنا فى بحثنا أن الجزيرة العربية لم تكن خلوًا من الأساطير وأن الإعجاب المفــرط بالأســاطير اليونانــية أدى بالبعض إلى الإعلاء من شأن اليونان والحط من شأن الشــرق مــع أن الأولــى أن نقول إن الأساطير الشرقية القديمة هى الأصل، سواء منها المصرية أو البابلية أو غيرها مما ازدهر وانتشر فى بلاد فارس والهند والصين. وقد تناولنا علــى وجه السرعة الأسطورة المصرية، واكتفينا بضرب بعض الأمثلة اليسيرة من متون الأهرام وأسطورة أوزير وأسطورة هلاك البشرية. فحللنا العناصر والموضوعات الرئيسية الــتى يمكن أن تكون قد انتقلت إلى الذاكرة العربية لتنساب فى شعر العرب. هكذا طرحنا رؤيتــنا فى إمكان ردّ رموز الشعر العربى إلى الأسطورة القديمة بناء على مقارنات نصية واضــحة.مــن ذلــك رمزية الدمع وكيف ارتبط فى الأسطورة بالخلق وفى الشعر بالرغبة الوجدانــية فــى إحــياء الأطــلال، وطقس عقر الناقة وارتباطه برحلة المتوفىَ الأخروية، وافتراس الناقة أو الحيوان المقدس، وتشبيه المرأة بالبيضة، وسهام العيون، ورمزية الثور، وتشبيه السماء بالناقة الحلوب، وعلاقة البرق والسّيل بالتطهر والبعث، وفكرة الميلاد الجديد، ورحلة الشمس.

وثــراء الشــعر الجــاهلى بمــثل تلك الرموز يدل دلالة واضحة على درجة تأثره بالأســاطير، ولــو أنصفنا لقلنا إن اليونان قد تأثروا فى أساطيرهم إلى حد بعيد بالأساطير الشرقية، وإن العرب لم يكونوا أقل تأثرًا. بيد أن إهمالنا للتراث الجاهلى الشفاهى من ناحية

وقلــة اهتمامــنا بتمحيصه وغربلته من ناحية أخرى فضلا عن انبهارنا بكل ما هو يونانى أوربــى من جهة ثالثة ــ أدى بنا إلى استدلال خاطئ وحكم جائر على الشعر الجاهلى، وقد انسحب هذا الحكم على الشعر والأدب العربى أو الذى كتب بالعربية.

وعــندما حللــنا معلقة امرئ القيس فى الباب الثانى قسمناها إلى عدة فصول تناسب الأفكــار أو الدفقــات الرئيســة فيها. وقد أوضحنا بادئ ذى بدء لدى التعريف بامرئ القيس وأولــياته أن مــرجع معظمها إلى الحظ أو إلى جهلنا الشديد بتراث من سبقه من الشعراء، فلعلهم أدركوا تلك الأوليات كلها أو بعضها، ولكننا نسيناها فى أغلب الأحيان له وحده. وتلك المعلقة تطرح فى الواقع جملة من القضايا النقدية الهامة منها ما يتعلق بالجانب الأسطورى علــى نحــو ما أوضحنا فى الباب الأول، وقد حللنا تلك القضايا لدى دراسة فصول المعلقة وأبياتها ومنها ما يتعلق بالدراما، ويظهر ذلك ضمناً فى المقاطع الغزلية الطويلة التى نلمس فيها نموًا وتطورًا طرأ على شخصية الشاعر وكشفا لنا عن سماته النفسية وما يبطنه فى لا وعــيه. وقد تعددت الآراء فى تفسير غزليات امرئ القيس ودلالاتها. ومع تقديرنا لكل تلك الآراء فقــد عرضناها عرضًا نقديًا، وأوضحنا كيف حملنا الشاعر على أن نشاركه مشاركة وجدانية عميقة. وإن كنا لا نرضى عن بعض سلوكه أو لا نتفق مع وجهات نظره. وقد عمق الشــاعر مــن الجانــب الدرامى بوصفه الرائع لليل والفرس وغيرهما من مظاهر الطبيعة وجزئياتها، فإذا به ينقل لنا صورة للقلق الكونى الذى تتصل موجاته المتلاحقة لتوحد ما بين نفــس الشاعر والطبيعة، ولا نجد أبرع من هذا الأسلوب فى التعبير عن النزعات الوجودية والرومنســية والرمــزية والواقعــية .. وما نحن ممن يفصل بين المذاهب بخطوط وهمية فيصــنف الشــعراء ــ دون رجــوع إلــى أعمالهم – هذا فى فئة الرمزيين وهذا فى فئة الواقعيين ... وبين كل فئة وأخرى ما بين الشمس والقمر من بعد ــ لا ــ لسنا ندعى هذا، بــل نــبدأ بالنص الشعرى ونرى ما يقودنا إليه التحليل. كذلك انطلقنا نحلل نماذج يسيرة من الشــعر فى العصور التالية للجاهلية لنوضح نصيب الشعر آنذاك من الرومنسية والرمزية، فتناولــنا قصيدة ذى الرمة فى وصف الثور، ووصف ابن الرومى الأخاذ لمغيب الشمس، والمطلــع الغزلى لرومية أبى فراس الشهيرة "أراك عصى الدمع" ومطلع بردة البوصيرى وأبياتًا لشعراء مثل ظافر الحداد وتميم بن المعز وسراج الدين الوراق وعبد الله الشبراوى .

ويهولنا ما تنطوى عليه هذه النماذج من رموز وإشارات تربطها عبر الخيال الشعبى والعقل الجمعى بطرائف الخرافات وأفانين الأساطير والملاحم الغابرة. وكم خاس من المعتمع أن نتوسع فى تلك النماذج لنتناول أعمالاً لأبى تمام والبحترى والمتنبى وغيرهم، ولكن عزاءنا أننا أوضحنا بهذه النماذج اليسيرة ما هدفنا إليه،وهو غِنى الشعر العربى الذى لا حدّ له: غناه بالدلالات التى تجعل منه نموذجًا فريدًا تنطبق عليه أحدث نظريات النقد.

وأمّا الباب الرابع المخصص للشعر الحديث فضمّ بعض الإشارات السريعة إلى شعر القرن التاسع عشر ملتزمين بخطّتنا الأساسى فى البحث كما أوضحنا سلفًا، وإن لم نتوقف كثيرًا عند البارودى ومدرسته، ولا عند مدرسة الديوان وأدب المهجر اللهم إلا إشارات هنا وهناك.ومن شعراء القرن العشرين تناولنا شعر إبراهيم ناجى وعلى محمود طه باعتبارهما نموذجين بارزين للرومنسية (والرمزية) الحديثة، وتوقفنا برهة أطول عند أبى القاسم الشابى، فعرّفنا به كما عرفنا بصاحبيه ناجى وطه، وحللنا له "صلوات فى هيكل الحب" باعتبارها نموذجاً رومنسياً حديثاً. ويمكننا القول الآن على نقيض ما زعمه الشابى فى محاضرته عن الشعر العربى – إن اللغة العربية منجم للرموز، وإن الشعر الجاهلى راجحة كفّته فى ميزان الرومنسية والرمز وفى ميزان الإبداع العالمى والنقد المعاصر – لا نقول هذا تيهاً أو مفاخرة، فما شرف الإنسان إلا بنفسه، وإنما نقوله إحقاقًا للحق، وإقرارًا لمبدأ الموضوعية فى البحث، والنقد التحليلى الذى يبدأ من العمل الأدبى لينتهى حيث شاء التحليل المحايد أن ينتهى،من ظواهر نفسية واجتماعية ودلالات تاريخية.فعماد تحليل النصوص هو فهمها وفقًا لنظريات اللغة والأدب، واستيعاب الدلالات الممكنة ما وسعنا البحث.

وسيتضح لنا فى هذه الدراسة أى اتجاه رومنسى مثله الشابى ذلك الذى تعلق بأهداب الرومنسية الأوربية، فقرأ منها ما ترجمه الآخرون، وتأثر بجبران خليل جبران تأثرا واضحًا، ولكنه لم يحسن الإفادة من المنابع العربية التى أوضحناها فى أبوب دراستنا هذه، فهى فى زعمه منابع جافة لا تروى غُلة ولا تنقع صدى، اللهم إلا بعض الاستثناءات التى أشار إليها فى محاضرته التى حمل فيها حملة شعواء على الشعر العربى فى مجمله. ونرى أن اتجاه الشابى الرومنسى اتجاه صناعى متكلف فى أسلوبه، بدا هائمًا بين الجذور العربية والفروع الأوربية لاهثًا متقطع الأنفاس. ولا يعيب الشاعر أن يجدد أو يرفض القديم، كما لا

يعيبه أن يحاكى محاكاة واعية متقنة، وإنما يعيبه أن يحاكي النماذج الحديثة محاكاة صماء لا روح فيها بزعم أنه يجدّد.

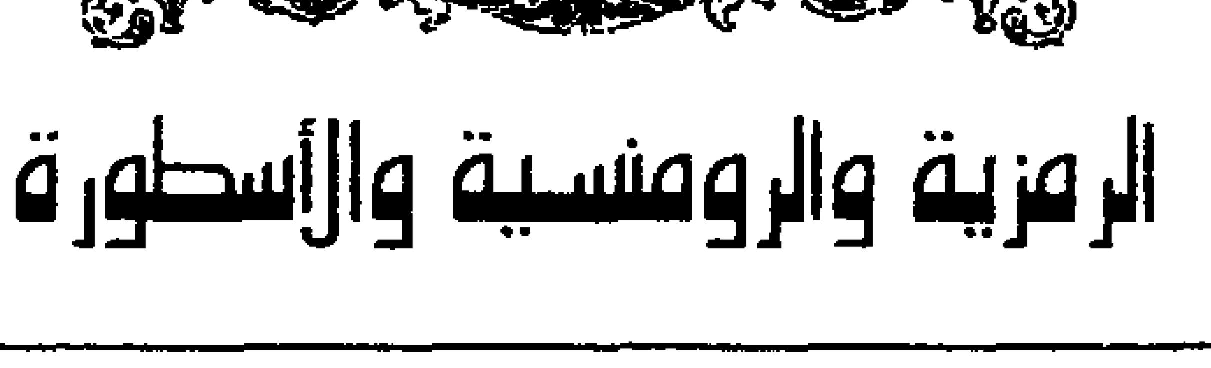
ومـــا نوجهه من نقد للرومنسية العربية الحديثة لا يعنى أننا نرفضها رفضًا مطلقًا، فللشـــابى قصـــائد رائعة ولناجى وطه كما لشعراء المهجر فى إطار رؤيتنا الشاملة لتطور الشـــعر. ونقـــول عن اقتناع إن إبداع عصر الجاهلية – أو عصورها فى واقع الحال – قد تمخّض عن ثراء منقطع النظير اشتمل العصور التى بعده، فازدهر الشعر أيّما ازدهار حتّى عصـــر الدويـــلات التى تمخّضت عن الخلافة العباسية، ولسنا بصدد تعداد أسماء الشعراء ومدارسهم، وأما الرومنسية الحديثة لدينا فتمخّضت عن ميلاد الشعر الحر وما يسمى بقصيدة النثر.

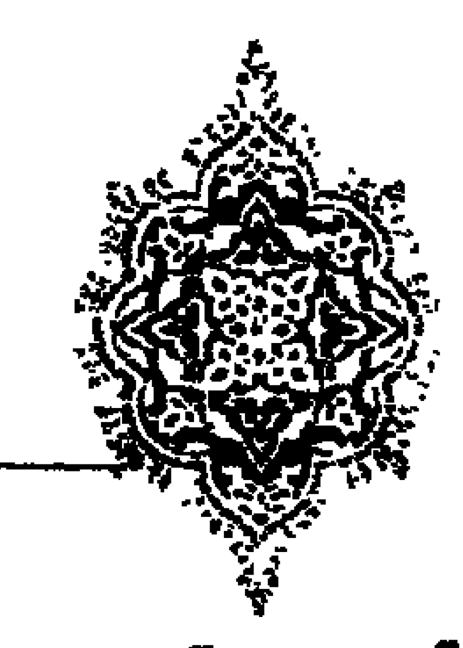
نسأل الله التوفيق والسداد إنه نعم المولى ونعم النصير

المؤلف



الباب الأول





الرمزية والرومنسية والأسطورة

مقدمـــة

إذا كنا بصدد تقديم رؤية جديدة لأدبنا العربى فلابد بادئ ذى بدء أن نقف وقفة تأملية بالمذاهــب الأدبية العالمية التى انبثقت عن الكلاسيكية وعاصرتها على نحو أو آخر، وهذا يقودنــا للتعريف بالرومنسية وعلاقتها بالأسطورة ونظرتها إلى الطبيعة، وكيف ظهرت فى أوربا وترددت أصداؤها فى المدارس الأدبية والنقدية مثل الديوان والمهجر وجماعة أبوللو، أو لدى الأدباء والمبدعين بوجه عام، وكيف أدت الرومنسية إلى ظهور الأدب الرمزى.

إذ يـــرى النقاد أن الرمزية مذهب ظهر فى بدايته كرد فعل للمذهب الرومنسى، وقد تجلى فى أعمال بودلير (١٨٤٧م) الأديب الفرنسى الذى اشتهر بقصته "**زهور الشر**"، وتأثر بالأديـــب الأمـــريكى إدجار آلان بو، فشعر بودلير كما يرى النقاد ملىء بالملامح الرمزية، الأمـــر الـــذى جعـــل منه رائداً لكثير من الأتباع فى هذه الطريق. وبعد وفاة بودلير تلقف مالارمـــيه (ت ١٨٩٨م) رَاية الرمزية ليتسلمها من بعده تلميذه بول ڤاليرى، فالرمزية إذن عرفــت فى فرنسا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وسرعان ما اكتسبت أرضاً جديدة، فاعتنقها كُتاب مثل **إليوت وروبرت فروست وچيمس چويس وستيفان چورج** (ت: ١٩٣٣م) فـــى ألمانيا وأوسكار وايلد فى إنجلترا وكنوت همسن فى النرويج وجورج برندس فـــى الدنمـــرك وأندريه أدى فى المجر، وبلمون فى روسيا وروبن داريو الذى كتب باللغة الأســـبانية ... بيد أن أنصار الرمزية بدأوا يتفرقون وينفضون عنها فى أواخر القرن التاسع عشـــر بعـــد وفاة فرلين (ت ١٨٩٦م) ومالارميه (ت ١٨٩٨م)، وإن طفقت مبادئ الرمزية تتسرب إلى المدارس السوريالية والتكعيبية والوجودية.





إذا كـــان التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصف الواقعى فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح ويلجأون إلى التعبير المبرقع[1]، والرمزية بهذا المفهوم تعد حلقة وصل بين الرومنسـية مــن جهة والسريالية والحلم من جهة أخرى. ومن الطبيعى أن يتلون المذهب الرمزى بأطياف مختلفة وفقا لتنوع الثقافات والبيئات التى تطور فيها.



ظهــر **الاتجاه الرومنسى** فى أوربا منذ نهاية القرن الثامن عشر متأثراً بالاتجاهات التــنويرية و وتحدياً للانقلاب الصناعى الحديث، ورد فعل للكلاسيكية والواقعية فى الأدب والـــنزعة الشمولية السياسية. وفيما يلى تفصيل ما أجملناه، ولعل أهم ما يميز الرمنسية الاتجاه إلى الطبيعة فى شمولها وجزئياتها والتوحد معها ومناجاتها مناجاة أقرب إلى الخيال، إذ يقــوم الشـــاعر بإسقاط مشاعره عليها والفناء فيها باعتبارها الأم الرءوم، فهو يستنطقها ويـــتلمس روحيتها، والأديب الرومنسى وفقًا لهذا التوجه الوجدانى عاطفى يقف على طرف النقيض من الكلاسكية التى يراها كارل ماركس (ت ١٨٨٣م) ملازمة للمجتمع البرجوازى الإقطـــاعى، فى حين تبلورت الرومنسية فى رأيه إبان الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م [2] أى فـــى نهايـــة القرن الثامن عشر وبداي القرن التاسع عشر، إذ نودى بمبادئ الحرية والإخاء والمســـاواة، وعرفـــت مـــبادئ التنو. ـلانية. والأديب الرومنسى – بناء على هذا – لا يرضى بالإطار الكلاسيكى للقصيدة أو ـة أو غيرها من الأجناس الأدبية.

---

(1) عـــن الرمـــزية: راجع إحسان عباس: فن الشـ ٥٧ – ٦٠ الذى يضيف أن استيفن جورج اعتنق مبدأ الفن للفن، أما الرمزية الروسية فقد أعلت من شأن الجـ ـ وهجرت السياسة واصطبغت بصبغة صوفية، الأمر الذى يتضح فى أعمال بالمونت وبريوسوف الذين حاكيا بودلير وفرلين. كذلك اهتموا بموسيقى اللفظ وجمال التعبير، وأقدرهـــم فى هذا الصدد إسكندر بلوك (١٩٢١م) الذى مجد الثورة البلشوفية لدى قيامها (المرجع نفسه: ٦٨ – ٧١). وقارن أيضاً جبور عبد النور: المعجم الأدبى، ١٢٦ والموسوعة الثقافية: ٤٨٨ – ٤٨٩ .

(2) ستيبانوفا: بحوث سوفيتية ص ١٠٨ –١١٠ .

فهـو يجـتهد غايـة الاجـتهاد ليبدع أطرًا جديدة أكثر تحررا وانعتاقا من القواعد الكلاسـيكية الصارمة.هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنه يحلق في تعبيراته باحثاً عن المثل الأعلـى فـيما وراء الواقع ومدركاً للتناقض التراجيدى الذى يجمع بينهما – أى بين المثل الأعلـى والواقـع [٣] والشعر يعبر عن الخيال كما يذهب شيللى فى "**الدفاع عن الشعر**" والخـيال يحترم مواضع الشبه بين الأشياء فى حين يحترم العقل الفروق بينهما (فن الشعر: ١٤٧) ويؤكـد هـذا قـول "**كوليردج**" إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسـد بالنسـبة للروح، ويضيف **كيتس** أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى [٤] . وأما **ووردزورث** فـيؤكد علـى ارتباط جماليات الشعر بقيمة الحق، فيقول: "إن الشعر هو الحق حين ينقله الشعور حياً إلى القلب". فالشعر إذن شعور ووجدان، وهو يجد طريقه إلى القلب طالما ظل ملازمًا للحق.

هكذا تعنى الرومنسية إذن الإبداع الحر، وتتميز بالانفعالية والوجدانية العالية فضلا عـن النزعة الذاتية. وهى فى عبارة أخرى تنزع إلى تحطيم القواعد المتوارثة عن الأدب الكلاسـيكي [٥] . فيتوسـع الرومنسـيون فـى استخدام الألفاظ استخداما يقوم على تراسل الحـواس، فيـتحدثون عـن السـكون المشمس وبياض اللحن وعطر النشيد، ويشخصون الجمـادات والمعانى المجردة كالبلى والحزن والسأم والوَجد، فإذ بها تتحرك وتقوم وتنسج، ويمعـنون فى التعاطف مع المدركات والمعنويات حتى يبدو أنهم يفنون فيها ويذهلون عن ذواتهم. وديدنهم فى هذا كله أن يرسموا تصويرات كلية أو جزئية متناغمة يعبرون بها عن انفعـالاتهم ومواقفهـم، وهـم ما انفكوا مستغرقين فى حالة الوجد التى تكاد تجعلهم يبدون كالحالمين أو أصحاب الرؤى، فأخيلتهم مجنحة والرموز تستغرق تعبيراتهم.

وإذا كـان ***المذهب الواقعى*** أوشك على بلوغ غايته فى أدب **إميل زولا**، فإن الأديب الأمريكى **إدجار آلان بو** قد حلق فى أجواء الرومانسية مشرفا على غايتها، فأضحى الشعر فـى رأيـه تعبيراً عن النفس وما تنطوى عليه من الجمال الحقيقى، وكلما نأى عن النزعة

---

(٣) المرجع السابق: ١١٠ – ١١١ .

(٤) محمد زكى ***العشماوى***: قضايا النقد الأدبى والبلاغة، ٥٣ – ٥٤.

(٥) ***أميرة مطر***: فلسفة الجمال، ص ١٣.

عقيمية (الصدق) والواجب (الضمير) أصبح شعرا رومنسيا حقا. ويرى الناقد "إحسان عباس" ان "بو" جمع بين الرومنسية والرمزية، إذ رأى فى إسرافيل رمز الشنوة الخالصة. فهو أحسن الملائكة صوتا، ولا شك أن "بو" استوحى التراث العربى فى هذا الصدد. ولا تخلو رومنسيته من مسحة حزن، إذ الحزن فى رأيه بداية الكمال، وإذا كان الحزن يترتب على الموت، فإن الموت من ثم طريق الكمال، ومن هنا ارتبط الموت فى أعماله بالحب؛ لأنه يساعدنا على التحرر من النقص(٦).

الرومنسية والوجودية والشخصانية

إن هذه الرؤية الفلسفية التى تبحث عن الكمال فى الحزن والموت وتجعل من الموت دليلاً للحب الحقيقى – هذه الرؤية تقرّب صاحبها من نزعة الوجوديين لاسيما "**هيدجر**" و"***برديائيف***" (٧) فالوجوديون يرون الألم مصاحباً لتجربة الحياة، و "**هيدجر**" يرى الموت تجربة شخصانية يعايشها الإنسان صباح مساء، فيستمد منها القلق والهم وهما ملازمان لإدراك كنه الوجود وضروريان للشعور بالحرية.

---

(٦) **إحسان عباس**: فن الشعر، ص ٥٦.

وهذا التصور فيه قدر من النزعة الصوفية التى نلمسها جلية فى فكر إخناتون ومثله الفنية (١٣٧٠ – ١٣٤٩ ق.م) وقد استمرت واضحة فى مخطوطات العارفين بالله التى اكتشفت بنجع حمادى وترجع إلى القرن الرابع الميلادى. وفحواها أن ابن الإنسان عليه أن يموت حتى يتحرر ابن الله. راجع:فايز على: الديانة المصرية، ص ١٤٨ – ١٥٣، وفيه إشارة لمراجع أخرى عن الموضوع، وعن فلسفة العارفين بالله راجع: فايز على: الأدب المصرى: ٢: ٣: ١٧ – ١٨ ، ص ١٥٥.

(٧) القضية الأساسية لدى الوجوديين على اختلافهم أن الإنسان صانع وجوده أى حر الاختيار وعليه تترتب المسئولية الخلقية، عما يفعل. ولذا يسبق الوجود الماهية ولا يتلوها. وقد حفلت أعمال الفلاسفة الوجوديين بالحديث عن القلق والهم والمعاناة نظراً لما يضطلع به المرء من اختيارات حاسمة فى حياته. عن هذا الموضوع راجع: جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنسانى، سعد حباتر: مشكلة الحرية، ص ٣١ ، ١٢٧ و ١٦٨ – ٢٠١.

وأمـــا بردياثيف فيلتقى مع المدرسة الرومنسية إذ يرفض الكلاسيكية [٨]، التى تبحث عبثا عن الكمال فلا تدركه فى هذا العالم المتناهى الساقط، ويرى الإبداع الحق فى أن يتجه المـــبدع (المتـــناهى) إلى اللامتناهى الذى يرمز من ثم إلى الكمال المطلق، وهذا يعيدنا إلى "كوليردج" حين يفرق بين الخيال والوهم، فالخيال ليس إلا تكرارًا لعملية الخلق الخالدة – فى الأنا المطلق – تكرارها فى العقل المتناهى. وأما التوهم فهو على النقيض من ذلك ليس إلا ضـــرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان [٩] ، كما يلتقى "**بردياثيف**" مع "**بو**" فى الـــربط بيـــن الألـــم والحـــرية، فـــالألم يتولد لدينا من مجاهدة كل أنواع الحتمية: الطبيعية والاجتماعية على السواء، وكل أشكال العبودية للمادة والآلة، وبدون هذا الألم لا ننال الحرية ولا ندركهـــا. والإبداع فى رأى "***بردياثيف***" "***موهبة إلهية***" (مصدرها اللامتناهى) لا تتحقق بغير الحرية.

اتجاهات جديدة: مدرسة المهجر

وإذا كـــان الـــبارودى (ت ١٩٠٤م) هـــو رائد المدرسة الإحيائية الذى بعث الشعر العـــربى الكلاســـيكى فيما عرف بالكلاسيكية الجديدة إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشـــر، فإن بداية القرن العشرين شهدت فضلاً عن جهود الإحياء توسع جهود الترجمة عن الأدب الغـــربى: الفرنســـى والإنجلـــيزى بالأساس، وقد واكبت هذه الجهود جميعاً ازدهار الرومنســـية مـــتأثرة بما تم ترجمته من الأدب الغربى وهجرة الشعراء المشارقة إلى العالم الجديد. فظهرت مدرسة المَهْجر التى تجاوبت مع أصداء مدرسة الديوان التى أسسها العقاد وشكرى والمازنى، وأصدرت كتاب الديوان فى النقد عام (١٩٢٢م) [١٠] ، كما دار فى فلك

---

(٨) بردياثـــيف: الحلـــم والواقـــع، ص ٢١٠ ، ٢١٦ – ٢١٧، والحرية عنده مجاهدة مستمرة ضد أنواع الحتمية: الطبيعـــية والطبقية والاجتماعية (الدولة البوليسية) بل ضد العبودية للمادة والآلة والنفعية بكافة صورها. ورغم أن الألـــم الناتج عن الحرية قد يجعلنا نود لو تنازلنا عنها، فبدون الألم لا تتم الحرية بل لا توجد. وهذا الموقف يجعـــل مـــن بردياثـــيف طرف نقيض للدولة الشيوعية التى قامت على أنقاض روسيا القيصرية. راجع: ***زكريا إبراهيم***: المشكلة الخلقية، ص ٢١٠ – ٢١١.

(٩) العشماوى: قضايا النقد، ٦٢ – ٦٣.

(١٠) تأسست مدرسة الديوان على يد العقاد والمازنى وشكرى، وصدر للأولين كتاب الديوان فى النقد الأدبى عام ١٩٢٢، وقضـــيته الأساسية أن الشعر ينبع عن الوجدان الصادق وأصالة التعبير لا عن التقليد والمحاكاة. وفيه تصـــديًا لـــنقد شـــوقى وحـــافظ والمـــنفلوطى. راجع: العقاد والمازنى: الديوان.وقارن المازنى: الشعر غاياته ووسائطه.

الـتجديد شعراء غير مهاجرين وإن انتسبوا بروحهم الثائرة المجددة للمهجر، وعلى رأسهم **أبو القاسم الشابي** (١٩٠٩ – ١٩٣٤م)، هذا ويرى الناقد محمد مندور أن الرومنسية عندنا جـاءت كـرد فعـل للشمولية السياسية التي بلغت ذروتها مع حكومة "صدقي" التي نعتها بالطغيان" [١١] .

وقـد مـثّل ميخائـيل نعـيمة – الشاعر الناقد – اتجاه المهجر في كتابه المعروف (الغـربال) إذ تصدىٰ لمنح الشعراء ألقابا ونعوتاً تحطّ من قدر الشعر، كما فرّق بين النظم الـذي يستوفي شكل الشعر وهيئته وبين الشعر الحقيقي، الذي هو ديوان للحياة الإنسانية من نشـأتها إلـى نهضتها، وانجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، لأنه تعبير صادق عذب سلس يصـدر عن نفس تائقة إلى عالم الخيال، وإن لم تتجاهل الحقيقة، فالشعر إذن يجمع الحقيقة والخيال، والشاعر يجمع أوصاف النبي والكاهن والفيلسوف بل المصور والموسيقي، وهدفه في كل الأحوال خدمة الحق والجمال، ومن هنا ثار نعيمة بالنظامين بل بالقافية التقليدية التي اعتـبرها غِلا وقيدا على الإبداع، إذ أن التزام الشاعر بها يحيل شعره إلى نظم فيجرده من نبضـات الحـياة. يقـول "نعيمة" في (الغربال) "إن القافية قيد على قرائح الشعراء – حان تحطيمه من زمان" [١٢] .

وكـان نتـيجة ذلـك أن جدد شعراء المهجر في موسيقى الشعر ولفظه وعبارته، وتضـرب نادرة السراج – إحدى الشاعرات الناقدات في الرابطة القلمية – مثلاً من قطعة "الطريق" لنعيمة، التي تتنوع فيها القافية، فيشترك كل بيتين في قافية واحدة. ثم تعزو الناقدة الـتجديد في اشتقاق الألفاظ إلى تأثر المهجريين باللغات الأجنبية وتعبيراتها في مجتمعاتهم الجديـدة التي هاجروا إليها، وهي لغات تتسم بسهولة التركيب وإن اتسمت كذلك بالرمزية. وتضرب مثلاً لغرابة الاشتقاق بكلمة غرابيب بدلاً من غربان (جمع غراب) التي وردت في إحـدى قصـائد إيليا أبي ماضي، ولفظ "تحمّمت" بدلاً من استحممت في قول جبران خليل جبران:

هل تَخِذتَ الغابَ مِثلي * ـزلاً دونَ القُصورْ؟

([١١]) راجع: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٩١.

([١٢]) ميخائيل نعيمة: الغربال، ص ٧٠، وما حولها.

وتحمّمتَ بعطرٍ * وتنشّفتَ بنورْ؟ [١٣]

ولا غرو إن امتاز شعر المهجر بجملة من السمات الإنسانية التي جعلته نسيج وحده، ففيه صوفية عابر السبيل، والعكوف على الذات واستبطان خلجاتها، والتأمل الفلسفي في الحياة، والجنوح إلى التخارج من المجتمع المزدحم إلى الطبيعة الهادئة، وما ينطوي عليه ذلك من موجات التفاؤل والتشاؤم والانقباض والانبساط، واليأس والأمل. وأما الحنين إلى الوطن فقد وسم شعر المهجر بمزيد من الاغتراب والتوجع [١٤] يقول جبران في رسالة إلى صديقه "ميخائيل نعيمة": علّة طبيعية في النفس كانت تحبب إليّ الوحدة والانفراد"[١٥]. ومقولة نعيمة عن القافية باعتبارها قيداً على قرائح الشعراء مسألة تستدعي الرد. فلا القافية عاقت شعراء كعنترة وجرير والبحتري عن الإبداع، ولا غيابها في شعر غيرهم من المعاصرين والمحدثين زاد من إبداعهم. فكم من قصيدة تقليدية عظيم إبداعها وكم من قصيدة حرة تفتقر إلى الإبداع!.

مدرسة الديوان:

هذا عن المهجر وغربال نعيمة، وأما ديوان العقاد وزميليه شكري والمازني[١٦] فكان له من ديوان الوزارة سلطانه ومن ديوان الشعر جماله ورونقه، إذ انتخب محاسن الكلاسيكية والتجديد على نمط المدرسة الإنجليزية: شيللي وكوليردج ووردزورث، التي تأثرت بمثالية أفلاطون من جهة والأساطير الإغريقية من جهة أخرى. ولعل مدرسة الديوان كان خطوها على درب النقد أسرع منه على طريق الإبداع أو قُل إنها كانت في الإبداع الشعري والنثري أكثر محافظة من أصحاب الغربال) وأشد التحامًا بالشعر العربي القديم.

وفي كتاب الديوان اختص العقاد بنقد شوقي في شعره ومسرحه، والمازني بنقد حافظ والمنفلوطي. ودار النقد في مجال الشعر حول التكلف والتفكك وضعف الخيال وركاكة

([١٣]) نادرة السراج: شعراء الرابطة القلمية، ص ٢٣٥ - ٢٤٧ .

([١٤]) المرجع السابق، ص ٢٥٥ - ٢٦٠ .

([١٥]) ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص ١٨٦.

([١٦]) العقاد والمازني: الديوان، ص ٢٧ - ١١٦ عن نقد العقاد لشوقي، ص ١١٧ عن نقد المازني للمنفلوطي وقارن المازني: الشعر غاياته، مقدمة مدحت الجيار: ص ٢٥ - ٤٨ عن الديوان ونقد العقاد لشوقي والمازني لحافظ والمنفلوطي، ومواضع أخرى.

التعبير والسرقات وافتقاد وحدة القصيدة العضوية .. فالشعر الحق ينأى عن التقليد الواهى والجمود اللذين ينالان مِنْ صِدْقِ الشَّاعِرِ وأصالة شِعْرِهِ؛ لأن الشِّعْرَ يفيض عن وجدان حىّ يتجاوز العقل ولا يناقضه بالضرورة، ومن ثم يحدس الشاعر العلاقة بين الوزن والقافية الملائمين لقصيدته دون تكلف أو تعمد. إذن فقالب الشعر ليس قالباً جامداً جاهزاً يقوم الشاعر بصب عباراته فيه فيتعسف الألفاظ ويتكلف المعانى. لا، بل إن ثمة توافقاً بين الإبداع والشكل أو قل إن ثمة ارتباطاً عضويًا بينهما بحيث تخدم القافية والتفعيلة مراد الشاعر وتزيده أثراً ووضوحاً.

المنفلوطى والاتجاه الوجدانى

ورغم إشادة كثير من النقاد **بأدب المنفلوطى** (١٨٧٦ – ١٩٢٤م) الذى اتسم بخصب الخيال وجمال العبارة والنزعة الإنسانية المفرطة؛ فإن المازنى انهال عليه بسخريته الحادة، فاتهمه بأنه تأنق فى عبارته تأنقًا مصنوعًا وأسرف فى عاطفته إسرافًا معينًا فقدم أدباً أنثويا حالماً. (١٧) .

والحقيقة أن المنفلوطى ارتقى بالنثر العربى فى فترة الانتقال من قرن إلى قرن، فاتجه إلى البؤساء والمحرومين ليعبر عن مشاكلهم ويشاركهم أوجاعهم، ويستنهض الهمم لرعايتهم والعناية بهم. كما اتسمت عبارته بشفافية النفس والنزعة التصوفية الحالمة، وإن عابَه فى بعض الأحيان إفراط فى الخيال والتأنق اللفظى فإن هذا فى حد ذاته كان جديداً فى عصره حتى صار مثلاً أعلى يحاول الكتاب الناشئون محاكاته فى شتى الربوع الناطقة بالضاد.

جماعة أبوللو

فإذا أغلقنا صفحة الديوان وفتحنا سجل جماعة أبوللو وجدنا أنفسنا أمام أدب الرومنسية والرمز الذى اعتبره "شوقى ضيف" رًا لمناخ الحرية والدستور والتعليم الذى اشتمل العقود الثلاثة الأولى فى القرن العشرين، إذ أسست الجامعة الأهلية ونعمت البلاد

(١٧) بحوث سوفيتية، ص ١١١ وما بعدها حيث يشيد المؤلف بالنزعة الإنسانية العاطفية فى أدب المنفلوطى. وقد أشرنا من قبل لنقد المازنى لنثر المنفلوطى.

باستقرار لولا أن حدثت ردة من قبل الملك وحكومة صدقى والساسة البريطانيين.[١٨] وقد اختار مؤسس الجماعة أحمد زكى أبو شادى" اسم أبوللو رب النور والموسيقى والشعر والفنون الجميلة فى الميثولوجيا الإغريقية، وهو (ابن ليتو) و(زيوس) (كبير آلهة الأوليمب)، وكان معبده فى (دلفى) ذو النبوءة الشهيرة التى يقصدها ذوو الحاجات. واختيار أبوللو يعنى بلا شك ارتباط تلك الجماعة بالأسطورة الإغريقية التى اعتبروها الملهم الأول للرومانسية والشعراء الرومنسيين. كذلك نما فى رحاب أبوللو شعراء مبدعون كالشابى ونازك الملائكة وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه وزكى مبارك وعبدالقادر القط ...

ويبدو التأثر بالأسطورة والغرام بالطبيعة بشمسها وجبالها ووديانها وشعابها فى أعمال أولئك الشعراء التى اتخذت أحياناً الطابع الدرامى المسرحى. ولعل من أبرز تلك النماذج ديوان الشفق الباكى لأبى شادى، و(أرواح وأشباح) لعلى محمود طه، وليالى القاهرة لإبراهيم ناجى وأغانى الرعاة لأبى القاسم الشابى .. ويلعب الرمز والإشارة والهمس دوراً محورياً فى كل هاتيك الأعمال.

وفى هذا الصدد يقول ***مصطفى السحرتى*** فى أحد مقالاته بمجلة أبوللو [١٩] – التى صدرت فيما بين عامى ١٩٣٢ و ١٩٣٤م – إن الجمال رمز إلهى علوى يشرق بالذكاء، ويجذب القلوب، وهو من ثم قيمة معنوية لا تُعرف، وما الفن فى رأيه إلا تعبير حسى عن تأثراتنا بالكائنات، ويُعلى السحرتى من شأن الطبيعة فيعتبرها أم الفنون التى ألهمت الموسيقيين مثل بيتهوفن والمصورين من أمثال رامبرانت ودافنشى ورودان. بل إن الرحلات التى كان يقوم بها العلماء فى أحضان الطبيعة أوحت لهم باكتشافات هامة، كذلك كانت الحال مع دارون وجيمس وات وتندال وبافون فى مجال التاريخ الطبيعى.

وفى مقال آخر بعنوان "***جمال الإبهام الرمزى***" يذهب كاتبه م.ع. ***الهمشرى*** إلى تتبع الرموز فى شعر جميل بثينة وقيس بن الملوح[٢٠] ، فيستشف عواطف قيس الخافية فى

---

(١٨) المختار من مجلة أبوللو، تقديم: ماهر شفيق فريد، ص ٧ – ٢١.

(١٩) مصطفى السحرتى: الجمال والفن والشخصية فى الطبيعة (مقال فى: المختار من مجلة أبوللو، هيئة الكتاب ٢٠٠٠، ص ٩٢ – ١٠٦.

(٢٠) الهمشرى: جمال الإبهام الرمزى (فى: المختار من مجلة أبوللو، ص ٨٧ – ٩١. وقيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى وشهيد بنى عذرة، ولذلك ينسب إليه الغزل العذرى، وقد اشتهر غرامه بليلى، تلك التى رفضت =

جزئـيات الطبيعة: الشمس والريح والنسيم والأرض والسماء. ويستنبط رموزاً أخرى مثل *طائر الفتاح* الذى يأتى مصر مهاجرًا فى الشتاء، فهو من ثم رمز الأشجار الجرداء العارية والغـدران الجافـة وبـرودة الشتاء ووحشته، و(***اللهيب المقدس***) عبارة رمزية تتكرر فى قصيدة لأبى شادى، كما يرمز بلفظ (النارى) فى قصيدته "عصير البرتقال". وكذلك يستخدم طـاغور ــ شاعر الهند المعروف ــ (السكون المشمس) رمزاً فى قصيدة له بعنوان "هدية العشاق" [٢١] .

يقول الهمشرى: إن تلازم السكون مع سطوع الشمس يتيح لنا أن نقول إن السكون مشـمس، ويعلـق العلامة أحمد هيكل عليه بقوله: إن الهمشرى يضيف أساساً ثانيًا لظاهرة تراسل الحواس وهو الملازمة الخارجية بين الشىء الذى يستعمل له اللفظ بعد نقله، والشىء الذى كان يستعمل له اللفظ قبل النقل" إضافة للأساس الأول وهو وحدة الأثر النفسى [٢٢] .

إن مدرسـة الديوان اتسمت باتجاه التجديد الذهنى كما يرى النقاد، وقد انحسر مدها فـى مجال الإبداع الشعرى بصدور "أزهار الخريف" عام ١٩١٨ وهو الديوان السابع لعبد الرحمـن شكرى، وإن واصل العقاد إبداعه الذهنى بعد ذلك، فإن اتجاها آخر كان فى سبيله إلى التألق، وهو ما اصطلح على تسميته بالاتجاه الرومنسى ورواده مثل أبى شادى وناجى وعلـى طـه ممن عاش فى إنجلترا أو الغرب وتثقف بثقافته وأعجب بشعرائه الرومنسيين المعروفين. وظهر من ممثلى هذا الاتجاه صالح جودت وحسن كامل الصيرفى وعبدالحميد الديب، وكان رافد الشعر المهجرى معينًا لطائفة هؤلاء الشعراء الرومنسيين سيما من لم يجد سبيله إلى الشعر الغربى مباشرة لضعف معرفته باللغة. وقد أشرنا فى غير موضع إلى بداية الظهور الواضح لهذا الاتجاه عام ١٩٢٧م وتبلوره وازدهاره عام ١٩٣٤ [٢٣] .

= الـزواج به رغم حبها له؛ لأنه شبب بها وأذاع سيرتها على الألسن. راجع مجنون ليلى لأحمد شوقى، وكذلك: عبد القادر القط:فى الشعر الإسلامى والأموى، ص ٧١ وما بعدها عن الشعر العذرى.

(٢١) المرجع السابق: *الهمشرى*، ص ٩٠. ورابندرانات طاغور (١٨٦١ – ١٩٤١) شاعر الهند العظيم الذى حاز علـى جائـزة نوبل فى الأدب عام ١٩١٣م، ودرس القانون فى إنجلترا وأسهم فى الحركة الوطنية. وله حوالى خمسـين مسـرحية ومائة كتاب شعرى وأربعين مجلدا فى القصص الخيالى وكتابات سياسية وفلسفية .. اهتم فى دعوته بالتعلـيم والإسـلام الاجـتماعى والسياسى، وألف ألحانه للفلاحين والعمال كما خاطب المثقفين بفلسفته وتعكس أعماله الاتصال الدائم بالله والطبيعة والأصالة القومية والروح الإنسانى. راجع الموسوعة الثقافية: ١٣٣.

(٢٢) مجلة أبوللو – مجلد ١ – يونيو، ١٩٣٢، وأحمد هيكل: موجز الأدب الحديث، ص ٢٣٠ – ٢٣١.

(٢٣) **أحمد هيكل**: موجز: ١٩٦ – ٢٠٧ ومندور: الشعر المصرى بعد شوقى، ص ٤ وما بعدها.




الرومنسية والأسطورة:

الأسطورة ***تصور خيالى*** لنشأة الكون وظهور الحياة واستمرارها، يختلف عن القصة فى أنه لا يعتمد الترابط المنطقى بين الأحداث دائماً، ولا التسلسل الزمنى الذى اعتدنا عليه فــى حياتنا اليومية. وقد عرفت الأسطورة فى مصر وبابل (بلاد النهرين) والهند واليونان وغيرها من بلاد الحضارات القديمة حتى استوحاها أفلاطون أحد أشهر فلاسفة اليونان ليقدم لنا رؤاه الفلسفية العميقة. والأسطورة حافلة بقصص الصراع، ولعل أبرز مثال لها ***أسطورة إيــزيس وأوزوريــس*** التى تدور أحداثها حول الصــراع بين الخير والشر، وفى الأسطورة أيضــاً رموز وإشارات تتدرج بين الجلاء والخفاء. كما كانت متون الأهرام القديمة معرضاً للأساطير التى تعبر عن الخلود واستمرار الحياة بعد الموت، وفيها تشخص الجمادات، فإذا بمجــداف القارب يتكلم، وإذا بالفرعون المتوفى يخاطب الريح .. إلى آخر هذه التصورات الخيالية التى تعد فى رأينا منبع التشبيهات والاستعارات والكنايات فى البلاغة. [٢٤] .

ولا غــرو فى أن يستوحى الأدباء الأسطورة القديمة، مثلما فعل "**أفرايم ليسنج**" فى خــرافاته الــتى أجراها على ألسنة الحيوان، أو "كوليردج" أو "إدجار آلان بو" على نحو ما قدمــنا آنفــا [٢٥]. وأما المؤرخ الشهير أرنولد توينبى فيقرر أن للأسطورة إلى جانب العلم أهمــية كبرى فى تفسير التاريخ بل فى علم الفلك والعلوم الطبيعية سواء بسواء [٢٦] فسقوط

([٢٤]) تعتــبر متون الأهرام من أقدم النصوص الدينية فى العالم، وهى تضم تعاويذ سحرية وطقوسًا ترجع لما قبل الــتاريخ – أى الألــف الــرابعة قبل ميلاد المسيح، وإن ظهرت منقوشة لأول مرة فى أهرام الأسرة الخامسة الفرعونــية (ح٢٥٠٠ ق.م) وقد عكف على دراستها ونشرها فى العصر الحديث العلامة الألمانى كورت زيته *Kurt Sethe* ونشــرها فى ألف صفحة تقريباً. وقد تناولناها بشىء من التحليل فى دراستنا: الأدب المصرى، مجلد: ٢:٦٢ ، ٨٣ – ٨٤، وفيه إشارة لمراجع أخرى.

([٢٥]) مثل هذه الخرافات الطريفة تمت بصلة وثيقة إلى الأساطير المصرية القديمة، وقد تناولنا هذا فى دراستنا عن الأدب المصــرى: ٢: ٥٩ – ٦٨ . وفــى الرومانســية الإنجليزية تميز اتجاهان: أحدهما أطلق عليه شعراء البحــيرات، وقــد ركــنوا إلى الطبيعة والحلم وهدفوا للإصلاح الاجتماعى فنقدوا الفقر والجشع والطبقية، وأما الاتجــاه الآخر فثورى مثله شيللى وبايرون، وكانت ثورتهم إنسانية أيضًا. راجع: عماد حاتم: مدخل، ص ٢٨٧ وما بعدها.

([٢٦]) *أرنولــد توينــبى*: مختصــر دراسة التاريخ، ١: ١٠٢ – ١١٠، ترجمة محمد فؤاد شبل. وتوينبى من أعظم المؤرخين المعاصرين (ولد ١٨٨٩م) أنصف الحضارة المصرية القديمة، وزار مصر عام ١٩٦٤ معلنا مواقفه

الإنســـان المحاط بالأساطير المحكية عنه هو بداية الحياة، ومن ثم التاريخ. وفى هذا الصدد يقول الصوفى المعروف **ابن عربى**: "أول غربة اغتربناها وجودا حسياً عن وطننا – غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا، ثم عمرنا بطرق الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة". (الفتوحات المكية:٢: ٦٩٦).

يقول ابن عربى:

ولما بدا الكونُ الغريبُ لناظرى   حننتُ لأوطانى حنينَ الركائبِ

والنصـــوص الدينــية تتيح للمفكر أن يفسرها على وجه أو آخر، فيرى هيجل (ت ١٨٣١م) أن الله يبدو فى العهد القديم مغتربًا عن الإنسان ولا يشمله بالرعاية، ومن هنا تنشأ فكرة الاغتراب Entfremdung وهى تعنى التخارج الروحى Entauesserung الذى هو فـــى الحقـــيقة شـــرط الوجود، ثم يسعى الروح المغترب عن ذاته إلى التعرف على ماهيته فيتحول إلى حال الوعى بعد حال الاغتراب.

وإذا كـــان الاغتراب يصطبغ بدلالة صوفية عند "ابن عربى" فلا يزول إلا بالمعرفة الصـــوفية الحقة والمحبة الخالصة التى تتحقق بالفناء؛ فإن التعرف الهيجلى ذو طابع فلسفى أو عقلانـــى شامل. والقرآن يعبر عن اغتراب الإنسان بانفصاله عن الله وإن يكن الله أقرب للإنســـان مـــن حـــبل الوريد (إن ربى قريب مجيب) (هود/١١). هذا بينما يأخذ علم الفلك الحديـــث بالأسطورة التى تحكى عن اللقاء بين الشمس ومغتصبها [٢٧] . وفى كل الأحوال تقـــوم الأســـطورة بحـــل التناقض والإشكالية المنطقية لدى محاولة التفسير العلمى. ويقدم "توينـــبى" اعترافاً لأحد العلماء المعاصرين بأن البيئة وحدها لا تكفى لتفسير كل شىء، فثم

المؤيـــدة لمصـــر والعرب بصدد قضية فلسطين ويرفض توينبى تفسير التاريخ على أساس القدرية، بل إن ثمة قوى نفسية لها أثر أقوى من المادية فى صنع التاريخ وله دراسة قيمة بعنوان: "دراسة فى التاريخ" تقع فى اثنى عشـــر مجلدًا (١٩٣٤ – ١٩٦١) وقد اختصرها د.س سومرفيل إلى جزءين وهى التى أشرنا إليها فى دراستنا هذه.

([٢٧]) يعتـــبر توينـــبى أن ســـقوط الإنسان من السماء إلى الأرض بمثابة الإعلان عن تحدى الإنسان للإله ويضع نظريته التى تقوم على استقراء الواقع وتفسير الأسطورة، فيرى أن الحضارة تصنعها استجابة الإنسان لتحديات الطبيعة، كأن ينشئ السدود مثلاً لدرء خطر الفيضان.

دائماً عنصر مجهول. ولعل هذا الاعتراف يذكرنا بنتائج بحوث علماء الفيزياء النووية مثل "شرودنجر وهاينزنبرج" الذين أرسوا مبدأ عدم اليقين أو عدم التحدد فى قوانين الطبيعة.

وحتى ندنو من (الرومنسية) العربية دعنا نتأمل بعض القصائد التى عنى بتحليلها النقاد عناية واضحة ليستنبطوا منها أن الشعراء الرومنسيين ارتبطوا بموضوعات معينة ارتباطاً واضحاً. من هذه الموضوعات كما يقول العلامة هيكل فى موجزه: النظرة المنصفة للمرأة – حتى الخاطئة – وإجلالها، وعشق الطبيعة، والحنين لمواطن الذكريات رغم ما يترتب عليه غالباً من خيبة الأمل والشجن والشكوى، وثمة موضوع هام وهو كثرة استخدام الرموز وجيشان العاطفة بما يميز الرومنسيين عن الاتجاه الذهنى لمدرسة الديوان، فهم لا يبرحون يتأملون الوجود والفناء، والخير والشر، والحياة والموت ... [٢٨] .

ولعلنا ندرك أن هذه الخصائص كلها أو معظمها تندرج فى مفهوم الاغتراب كما عرفناه تواً. خذ مثلاً لهذا قول ناجى فى إحدى الراقصات وهو أشبه بمناجاة رقيقة:

لا تكتمى فى الصَّدرِ أسّراراً ... وتحدّثى كيفَ الأسَى شاءَ
أنا لا أرى إثمـًا ولا عارا ... لكنْ أرَى امرأةً وبأساءَ

فالشاعر يعبر عن اغتراب تلك المرأة نتيجة نظرة المجتمع إليها نظرة غير منصفة في رأيه. واستمع لأبى شادى يشدو للطبيعة:

يا طريقَ الحزينِ عرّج على الغرْ ... سِ، وسِر بينَهُ بروحى وحسى
يا صميمَ الحقولِ سرْ بى وخذنى ... من وجودٍ رهبتهُ كل يأسىّ

تجد روحًا يائسة تبحث عن الأنس، مغتربة ترنو إلى التعرف. بل تأمل حسن تصرف الصّيرفى حين يناجى شجرة عارية كأنه يراسلها بقوله:

أنا أنتِ لكن خبّرينى ... أترَى أعودُ إلى ربيعى؟
ترويكِ أمطارُ الشتا ... ءِ إذا ارتويتُ من الدموعِ

([٢٨]) هيكل: موجز: ٢١١ – ٢٢٢.

تلمس الحنين الجارف لحيوية الربيع والرهبة من أمطار الشتاء التى تطارد الشجرة وكأنها تطارد الشاعر فى الوقت ذاته. ونتأكد رغبته فى قوله:

أنا أنتِ منفرد يحيط بي   السُّكونُ بلا سميرِ
لكن تحيطُ بكِ الطيو   رُ كعهدكِ الماضي الزَّهيرِ

وتعود بنا "العودة" لناجى إلى حنين ابن عربى لأوطانه حنين الركائب، وهو حنين أبدى جارف لا نعتقد أنه مرتبط بالوطن بمعناه القومى بل هو يعنى الملاذ الروحى حيث يعى الروح المغترب ذاته ويدرك كنهها. فناجى معذب فى كل عبارة يتفوه بها مثل قوله:

رفرفَ القلبُ بجنبي كالذبيحْ   وأنا أهتفُ يا قلبُ اتئدْ
فيجيبُ الدَّمعُ والماضي الجريحْ   لمَ عُدنا؟ ليتَ أنَّا لم نعُدْ!

إنك تكاد تبصر الشاعر الممزق فى كل إشارة تصور عن عبارته الشعرية المرهفة، ولا يرجع تمزقه إلى موقف حزين بعينه بل هو اغتراب الروح فى جوهره وأصله، رغم ما يقوله هيكل: "وكثيرًا ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل ويصطدم بالواقع المرير الذى يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من مرارة". فالحسرة والمرارة وخيبة الأمل – كل هذه إنما تعبر عن غربة الروح.

ويذهب العلامة **غنيمى هلال** إلى أن الأدب الأسبانى قد أثر فى الرومنسية الأوربية فيما يخص الملاحم الغنائية الشعبية (الرومانثيرو). ويذكر فى هذا الصدد ملحمة "غرناطة" للشاعر الأسبانى "زوريا" ***Zorilla*** وكذا "أغانى التروبادور"، ويضيف أنه أثر خاصة فى شعراء فرنسا وإنجلترا. ورأى غنيمى هلال يسعفنا فى هذا الصدد، إذ كان للعرب أثر واضح فى الشعر الأسبانى على نحو ما يوضحه "سمايلوفيتش" فى دراسته، بل إن كلمة "تروبادور" نفسها تعنى (صانع الطرب)، سمة الطرب تحولت إلى (تروب) وأضيف إليها المقطع (أدور) ويعنى الصانع أو الفاعل: ***Trobador*** (راجع سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق، مواضع مختلفة) – وهم الشعراء الجوالون الذين كانوا يجوبون الأسواق والتجمعات فى أسبانيا وعنهم أخذ الشعراء الأوربيون. من هنا نجد العلاقة قائمة بين الأسطورة والشعر، فلغة البيان الشعرية إذا وصلت إلى أرقى درجاتها اقتربت من لغة

الأسطورة إذن، والخيال والوجدان –وإن شئت اللاشعور بتعبير التحليليين – هذه كلها منابع الشعر الجيد وهى فى الوقت ذاته معين الأسطورة ومصدرها. ووفقاً لمفهوم التجربة الخيالية فالأديب يعيش فى خياله ما لا يتاح له فى الواقع [٢٩] ، ويُعد العقل الباطن المخزن الواسع لكثير من الرغبات والأحلام التى لم تتحقق، ولا قيد على الأديب أن يغترف منها ما يلائم موضوع إبداعه فى الشعر أو القصة أو المسرحية.

وتعد قصيدة **هاشم الرفاعى** عن الفدائى السجين، وعنوانها: **رسالة فى ليلة التنفيذ** خير نموذج للتجربة الخيالية، فقد تقمص الشاعر شخصية الفدائى فوفاها حقها. ولكن هذا كله لا يعنى أن ثمة هويه وتطابقًا بين الأسطورة والشعر، فالأشياء إن اشتركت فى مصادرها قد تتباين فى فروعها وتختلف فى اتجهاتها.

ولنضرب مثلاً لهذا الترابط بين الأسطورة والشعر قصيدة **عبد الوهاب البياتى** عن غرناطة، إذ يتكرر فيها تعبير الشاعر المتكوّر خمس مرات ثم يبرز معه الموسيقى الأعمى و "رجل فى سفر"، ويؤازر هذا ترجيع صوتى إيقاعى يحدثه تكرار الأسماء.[٣٠]

ويؤكد هذا أيضاً ما يذهب إليه **أنس داوود** لدى نقده لشعر **محمود حسن إسماعيل**[٣١]، إذ يرى أن من أسباب جودة شعره صدق المعاناة والتجربة التى تنصهر فيها الموسيقى والرمز والأسطورة وفلسفة التاريخ، مما يتيح تفرد التصوير وتميزه. ويخلص الناقد إلى أن الشعر يتسم بتكثيف الرؤية، إذ يتيح لنا رؤية الجزئى من خلال المطلق [٣٢]. وقد كان للعرب قديمًا أساطيرهم الثرية، التى تمثلوا فيها قوى الطبيعة آلهة كآلهة النجوم والكواكب أو الآلهة التى تتجلى فى الحيوان **كالثور المقدس** الذى اتخذوه رمزاً للقمر، وأطلقوا عليه أسماء عديدة مثل **المقة وسين وود**، وعبدوا إلى جواره **سواع ويغوث ونسرا**. وهم لم يشذوا فى هذا التقليد عما اعتادته الشعوب القديمة فى نسج أساطيرها، ولعلهم حاكوا تلك الأساطير ونسجوا على منوالها.

---

(٢٩) فالأدب إذن تعبير حالم عما يكابده الإنسان فى الواقع، ومن هنا فالأدب يستخدم الرموز ويفيد من الأساطير. راجع: محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ١٨ – ١٩.

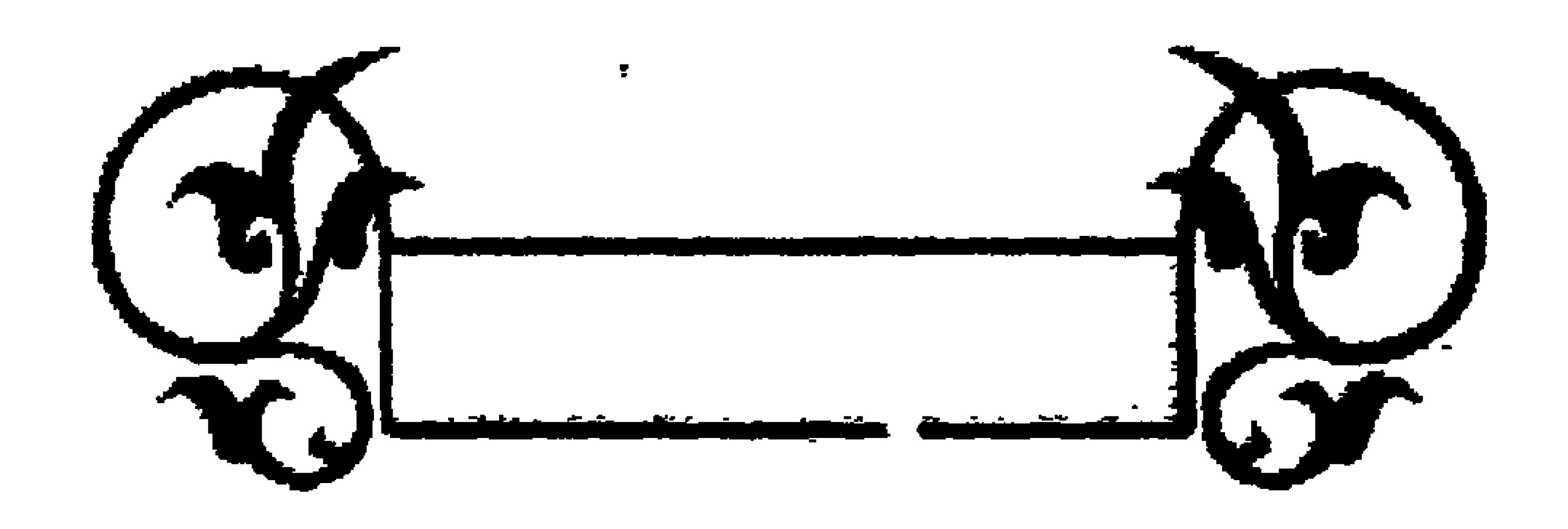
(٣٠) *صلاح فضل*: شفرات النص، ١٣ – ١٦.

(٣١) *أنس داوود*: شعر محمود حسن إسماعيل، ٢٤ – ٢٧.

(٣٢) المرجع السابق، ٢٨ – ٣١.

والغريب أن شاعرنا أبا القاسم الشابى قد اتهم الشاعر العربى – هكذا بعموم اللفظ – ورماه بجدب الخيال، فهو يرسم بعين رأسه لا بعين خياله، ومن ثم فجُل شعره كلمة ساذجة لا عمــق لمعناها، وأساطير العرب الدينية فى رأيه خلو من الفكر والخيال والفلسفة المطلقة والعاطفة البشرية ... باستثناء أسطورة النجوم (٣٣). والشاعر يعلى فى الوقت ذاته من شأن الأســطورة الإغريقــية، فيرى فيها عمق الفكرة وخصب الخيال! .. إلى آخر تلك الأحكام العامة التى تنبئ عن نظرة قاصرة لتاريخ الأدب.

نقــول إذن مُتخصّــين إن الأسطورة تخدم الرؤية الشعرية الصادقة وتمدها بعصارة الفــن. وإنـــه لمــن المجازفـــة أن نؤسس حكمنا على الشعر العربى بناء على نظرة نقدية مستقطبة. فمن الغبن القول إن لامرتين وبو وشيللى وأضرابهم هم وحدهم الرمنسيون، وإن الإغــريق هــم حماة الأسطورة ورعاتها. فمثل هذا الرأى لا يكرر إلا خطأ لم يكن شائعًا فأشــاعه، أو وهمــا لم يكن ذائعًا فأذاعه. ولعلنا أوضحنا – ولو بشىء من الإيجاز – كيف يمكن البحث عن العلاقة بين المذاهب الأدبية الحديثة والأساطير القديمة. ونحن نتساءل: هل يعــنى تناول الدراسات النقدية للرومنسية باعتبارها مدرسة أوربية حديثة أنها لم تظهر فى هيــئة ما أو صورة أخرى – فى أدبنا العربى؟ هذا السؤال سنجيب عليه فى هذه الدراسة. والآن ننتقل للتعريف بالمذهب الرمزى فى الأدب.



(٣٣) تــروى أسطورة النجوم عن سهيل وأختيه العبور والغميصاء، إذ انحدر سهيل جهة اليمين فى السماء خائضا نهر المجرة وتبعته بينما لبثت أخته الأخرى مكانها .

راجع: الشابى: الخيال الشعرى عند العرب (فى دراسات عن الشابى، ص ٧١، وما بعدها).

الرمزية

بعد ما استعرضنا فى إيجاز ظهور المذهب الرومنسى وتطوره هيا بنا إذن نعرف بالرمزية الحديثة إذ تقوم اللغة على استخدام الرموز ، إذ ترمز الكلمات إلى الأشياء والعلاقات القائمة بينهما فى الواقع. كما تستخدم مجموعة من الرموز -أى الحروف- لكتابة تلك الكلمات. فيرى **عبد الله عووضه** أن اللغة رمز الواقع، والأدب تعبير بالكلام أى الرموز الدالة على المعانى وبالتالى على الواقع[٣٤] ولنا أن نقول إن الأدب الإنسانى نشأ مرتبطاً بالرمز ، والأساطير والملاحم القديمة منجم للرموز كما سنرى بعد قليل. الأمر الذى يدل على أن الأدب الرمزى الحديث لم ينشأ فى فراغ كما يعتقد البعض . ولكن علينا أولاً أن نذكر الرأى السائد بين النقاد وهو أن الرمزية **اتجاه فى** الأدب ظهر فى فرنسا فى آخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذ طريق الإيجاز والتلميح بدلا من التصريح-فى الشعر والدراما والموسيقى بل فى النقد الأدبى أيضاً - كما أوضحنا من قبل. [٣٥] ومهمتنا فى هذه الدراسة أن نوضح أن الرمزية ليست وليدة الزمن الحديث ولا هى قرينة بالأدب الغربى عامة أو الأدب الفرنسى على وجه الخصوص، وإلا عُد هذا نوعاً من التجاهل لحقائق واضحة فى تاريخ الأدب الإنسانى الذى بدأ مسيرته منذ آلاف عدة من السنين لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها. فأين إذن إسهامات الأدب المصرى عبرّ خمسة آلاف من السنين أو يزيد وأين الملاحم الهندية واليونانية؟ بل أين رمزية الصوفيين فى عصر الإسلام وقبله؟ كل هذه أسئلة تطرح نفسها بقوة ، والباحث الموضوعى عليه أن يبحث عن إجاباتها.

✍ رأينا فى الرومانسية والرمزية وعلاقتهما بالأسطورة:-

بعدما قدمنا تعريفاً موجزاً بالرومنسية والرمزية يجدر بنا أن نولى شطر الأدب العربى وما سبقه من آداب وأنماط فكرية أقدم كى نحللها ونستنبط منها الأصول الأولى للإبداع الأدبى. وربما أدركنا ونحن نغوص فى أعماق الإبداع الإنسانى أن قرون الأدب

---

[٣٤] راجع: عبد الله عووضه، ماهية الجمال، ص ٩٦ - ٩٧ .

[٣٥] راجع التعليقيين السابقين عن الرمزية والأساطير.

الأولـــى تعَـــجّ بالإبداعات الهامة وتفيض بالإشارات التى يمكن إعادة النظر فيها ومحاولة تأويلها من جديد.

فقد ارتبطت الأسطورة بالأدب الشعبى ارتباطاً وثيقاً، ولا أدل على هذا من أدب ألف لـــيلة وليلة الذى يعد فى واقع الأمر مرجعاً للأساطير القديمة ومخزناً لها. وأما الأسطورة والشعر فيشتركان معاً فى أسلوب التعبير باستخدام الصور، فما أخيلة الشعر وبيانه إلا صِنوُ للتعبير الأسطورى الذى يكشف لنا فى الحقيقة عن التأملات العميقة فى قضايا الكون والفساد والخلـــق وصـــيرورة العـــالم والصراع بين الخير والشر والحركة والسكون وغير هذا من أعمـــاق اللاوعـــى والماورائيات. ونخطئ إن ظننّا بالشعر أن قوامه التشبيه بين الأشياء ، تشبيهاً ظاهرياً يعتمد على الاشتراك فى الشكل واللون مثلاً ، وقولنا هذا ينطبق بخاصة على الشـــعر العـــربى وبوجـــه أخص على الشعر الجاهلى الذى كثيراً ما اتهم بالسذاجة ورمى بالسطحية والابتذال. ورب سائل يسأل: **وما علاقة هذا بالأسطورة المصرية؟** وللإجابة نقول إن تأملـــنا فـــى تلك الأسطورة سيجلّى لنا غوامض العلاقة بين الشعر والأسطورة،وإن جاء حديثـــنا مختصـــراً قدر الإمكان . لذا سنضرب أمثالاً يسيرة من أساطير المصريين كمتون الأهرام وهلاك البشرية وأسطورة أوزير.

فمـــا أعجـــب مـــتون الأهرام التى سميت هكذا؛ لأن الأثريين وجدوها وهى تزين جـــدران أروقة أهرام الأسرة الخامسة الفرعونية ثم وجدوها فى أهرام أخرى ، وكان ذلك نحـــو عام ١٨٨٠م.وبتحليل محتوياتها عُرف أنها تشير إلى عصور أقدم تصل إلى منتصف الألـــف الرابعة قبل الميلاد. وفى اختصار شديد تحدثنا تلك النصوص عن الآخرة الشمسية للفـــرعون ، إذ يقـــوم برحلته الأخروية متحداً مع (إله الشمس :رع) وهى بالأحرى رحلة الخلود المتصل الذى لا يقارنه الفناء[36] والمتون تصف هذه الرحلة الأسطورية وصفاً يجمع بين الواقعية والرمزية ، فتحدثنا عن ـ ـ من الحياة اليومية، واغتسال الفرعون (وعمادته

[36] ولـــم تبق متون الأهرام وحدها بل تبعتها متون التوابيت التى ظهرت فى الدولة الوسطى (ح ٢٠٥٠ – ١٧٠٠ ق .م) وكتـــب العـــالم الآخر فى الدولة الحديثة (ح ١٥٥٠ – ١٠٨٠ ق.م) ومنها كتاب الظهور نهـــاراً (كـــتاب الموتى) وكتاب العالم الآخر (يميدوات) والبوابات والكهوف وغيرها مما يفيض مؤلفيه مـــن كهـــنة مصر فى وصف الرحلة الأخروية أو رحلة الخلود التى يقوم بها الفرعون المتوفى. قارن: .Hornung, Unterweltsbuecher,

بتعبير بريستد)، وموكبه الحافل ورحلته النيلية التي تقوده للبعث والخلود ، وطقوس الصعود إلى السماء والتغذى بلحوم الآلهة...إلخ. ولنأخذ نماذج من تلك المتون ففى معرض وصف الحياة اليومية نقرأ الآتى:

" *فالخطاطـيف تشقشق على الجدار، والراعى يَعبر الترعة خائضاً فى الماء حتى الحزام حاملاً عبر الماء رضيع قطيعه الضعيف، والأم تدلل رضيعها عند الغسق ، ويشاهد الصقر عند الغروب مخترقاً السماء، وتُشاهد البطة البرية مخلصة قدميها فارّة من يد الصياد الذى فشل فى اقتناصها فى المستنقع، وعابر الماء واقف عند زورق العبور ولا (مال) معه يقدمــه للنوتى مقابل مقعد فى الزورق المزدحم بالمسافرين، ولكن يسمح له أخيراً بالنزول إلى الزورق على أن يعمل مقابل نقله فى نزح الماء من الزورق المثقوب،* ***ويشاهد الشريف جالساً عند حافة بركته فى حديقته تحت ظلال الخميلة المصنوعة من سيقان الغاب***"[٣٧]

والـنص كما نرى مزدحم بالعبارات الوصفية المعبرة عن حركة الكائنات، فالطيور مغرّدة والراعى مجتهد فى حماية قطيعه، والأم تدلل طفلها، والصقر والبطة وعابر الماء كل هـؤلاء يشـتركون فى الحركة المفعمة بالحياة. والكل يعمل ويكدّ، ومهارة الوصف هذه تنقلـنا إلــى المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية التى يُعنى الشاعر فيها بوصف حركة العين والأرآم والجآذر والأطلاء ، وكأنه يضفى حياة دافقة على الأطلال الجامدة التى تفوح بالبلى والسكون ففى هذا الصدد يقول زهير بن أبى سلمى فى معلقته:

بها العِينُ والآرامُ يمشينَ خِلفةً ✱✱ وأطلاؤها ينهضنَ من كلِّ مجثمِ.

ويقول أوس بن حجر:

بها العِينُ والأرآم ترعَى سِـخالَها ✱✱ فطـيمٌ ودانٍ للفطـامِ وناصـفُ

والناصف هو الذى بين الفطام والدنو منه.

---

[٣٧] بريستد: فجر الضمير، ص ٨٤ .

ولن نتناول قدرة الشاعر هنا على إبداع النص بتقسيم عباراته تقسيماً حسناً ومراعاة النظير ، ومـا فـيه من استعارات قوية موحية . ولكننا سنطرح بعض الملاحظات الكلية وحسب.

لنتأمل منظر الراعى الذى يخوض فى الماء حاملاً رضيع البقرة وكأنه يقوم بطقس الاغتسـال، إذ أن الماء مانح الحياة ، ومصدر الطهارة ، وهو يكسب من يخوض فيه حياة متجددة وطهارة متجددة أيضاً ، والراعى يحمل بين كفيه رمز الحياة المتجددة (أى الرضيع) معـبراً عـن تقديس الحياة ممثلة فى كل ذى روح.حقاً هذا منظر يتكرر يومياً ، ولكنه له دلالـته الرمـزية الغابرة،ويحيلنا هذا المشهد الطقسى إلى فكرة السيل المطهر فى القصيدة الجاهلـية . أضـف لهذا منظر نجاة البطة من براثن الصياد الذى يظهره النص فاشلاً في اصطيادها وكأن ثمة قدراً رحيماً يده فوق يد الصياد. ولنتأمل إذن: ألا يذكرنا هذا الوصف بنجاة الحمار الوحشى المحتومة في القصيدة العربية؟ يقول الأخطل، وهو من شعراء العصر الأموى واصفاً نجاة الحمار الوحشى:

حتى إذا أمكنتهُ مـن مقاتِلهـا ... هـوى بنبعيّـةٍ زوراءَ متئـدُ

أهوى لها معبلاً مثل الشهابِ فلم ... يقصِد، وقد كادَ يلقى حتفَهُ العضدُ

والعضد الحمار الوحشى الذى نجا بأعجوبة من معبل الصياد أي سهمه ذى النصل العريض. و تدخل القدر فى الحالين وارد بل ضرورى ، فنحن نقرأ فى متون الأهرام كيف يقسـم الفرعون المتوفى أنه لم يؤذ بطة برية ... هكذا ليدل على براءة ساحته من إيذاء كل ذى روح، فأى دليل على تقديس الحياة أنصع من هذا؟ (راجع: ***Sethe, Pyramidentexte***)

كذلـك يمكنك المقارنة بين مشهد الشريف (الأمير) فى المتون و الثور فى القصيدة العربـية ، وهو الذى يقرن عادة بالمرزبان أى الأمير أو أخى الأمير، والفيخمان أى كبير القـرية ، ولا غـرابة فى أن يلقب الثور أمير عند العرب ، وأن يلقب الأمير في المتون المصرية بالثور (ثور أمه أو الثور المنتصر) .

قال الأعشى الكبير عن الثور :

" ثم استمرّ يباري ظِلَّهُ جَذِلاً ... كأنهُ مرزبانٌ فازَ محبورُ "

وصورة الأمير الجالس فى ظلال الخميلة تكاد تتطابق مع صورة الثور الذى يأوى إلى شجرة الأرطاة فى القصيدة العربية قصد الوقاية والحماية من المطر المنهمر إثر البرق والرعد. ولنضرب لهذا مثلاً ما جاء فى قصيدة زهير يصف احتماء الثور باحثاً عمّا يقيه من المطر (وقد وضعنا خطأ تحت أسماء الأماكن التى ذكرها فى أبياته).

فسار منها على شيمٍ يَؤمّ بها	جنبَى عماية فالركّاء فالعُمقَا
فأدركته سماءٌ بينها خللٌ	تروى الثرى وتسيل الصّفصفَ القِرقا
فبات معتصماً من قرّها لثِقاً	رش السّحابُ عليه الماءَ فاطّرقا
يُمرى بأظلافِه حتى إذا بَلغت	يُبسَ الكثيبِ تداعى التُرب فانخرقا
مولىَّ الريح روقَيْه وجبهتَه	حتى دنا مرزمُ الجوزاءِ أو خفقَا

والسماء ترمز للمطر، والصفصف الأرض المستوية والقرّ البرد. وأطرق أى ركب بعض شعره بعضاً ويمرى بأظلافه أى يحفر بأظافره، ومرزم نجم من نجوم المطر. ودنوّ مرزم الجوزاء رمز واضح لدنو المطر.

ثم نطالع فى المتون مشهداً من حياة القصور، فالفرعون يظهر مثقلاً بأعباء الدولة وشؤونها، بينما نراه فى أوقات فراغه متكئا بدون كلفة على كتف صديقه الحميم أو مستشاره، أو نراه فى مقدمة موكبه الباهر مخترقًا طرق المدينة ليقابله الشعب بالتهليل والهتاف والرقص. وبعد ذلك نراه وهو يستحّم فى بحيرة البردى مع إله الشمس، بينما تهّم الآلهة بتجفيف أعضائه[٣٨] . ورغم مشاهد المتعة والحبور هذه فنحن نجد أنفسنا بإزاء غابة فطرية مترامية الأطراف مفعمة بغرائب الأشباح والكائنات (وكأنها الصحراء المقفرة فى شعر العرب وقد أحالها المطرّ الذى تحول إلى سيل إلى جنة زاهرة حافلة بالألوان كما جاء فى معلقة امرئ القيس:

وألقى بصحراءِ الغبيطِ بَعاعهُ	نزولَ اليمانِى ذى العِيابِ المحمَّلِ

وسيرد شرح هذا البيت فى موضعه.

---

(٣٨) المرجع السابق، ٨٤ – ٨٥ .

ويجدر بنا أن نقف الآن بصورة الفرعون التى تجمع بين الهم والقلق والجد من ناحية والطرب واللهو من ناحية أخرى، وعلينا أن نذكر أحد ألقاب الفرعون الهامة وهو "الثور المنتصر" : كا. نخت " فهب أننا أردنا أن نعبّر تعبيرا شعريًا مستمدا من الأسطورة إذن لصوّرنا الملك حينئذ فى هيئة ثور متفرّد مهموم لندل بذلك على انشغاله برسالة اجتماعية كبرى ، وربما صوّرناه كامرئ يعمل بيديه عملا مفيدا أو صوّرناه ثورا منتصرا فى معركة ضد الكلاب ... أى فى صورة الثور في القصائد العربية (الجاهلية والأموية) التى تبدو مطابقة لما استوحيناه من متون الأهرام . وغنى عن البيان أن شعراء العصر الأموى طرحوا تشبيه الثور بالصيدلانى والعطار والمبيطر (رمز الشفاء والعلاج) ولا يعزب عن أذهاننا أن الفرعون (الثور الرمزى) كان فى الواقع كبير الكهنة المختصين – ضمن اختصاصات عديدة – بالسّحر والعلاج والطب والصيدلة[٣٩] .فثمة إذن موازاة واضحة بين صورة الفرعون الرمزية وصورة الثور الرمزية.

ونكتفى بالدلالة على هذا ببعض من أبيات ذى الرمّة – الشاعر الأموى الشهير – قالها فى وصف الثور، وسترد الإشارة إليها عما قليل:

إذا استهلّت عليه غُبيةٌ أرِجَت	مرابضُ العِينِ حتى يأرَجَ الخشبُ
كأنه بيتُ عطارٍ يُضمّنه	لطائمَ المسكِ يحويها وينتهبُ

فخشب الكناس يفوح بالعطر حين تستهلّ الغبية أى يضيبه المطر الكثيف، وكأنه لطائم المسك أى أوعيته التى فى بيت العطار، فهو يحويها وينهبها أى يجمعها ويثبتها. وقد بلغ ذو الرمة من دقة وصف الثور وتشخيصه مبلغا عظيما مما دفعنا للاستشهاد بقصيدته. وهو فى هذين البيتين يشبه الثور بالعطار تشبيها فريدًا فى صوره وعباراته.

ولا يعنى هذا أن الشعراء العرب اطلعوا على متون الأهرام وعاينوها رأى العين فشرعوا يحاكونها، فهذا التصور يفرغ الشعر العربى من مضمونه ويجرّده من الإبداع وهو

---

[٣٩] عن الثور ودلالاته الرمزية فى الشعر الجاهلى. راجع: مصطفى الشورى: الشعر الجاهلى، ص ١١٢ وما بعدها. وقارن: ما قاله إبراهيم عبد الرحمن فى هذا الصدد فى تقديمه لكتاب: تجليات الطبيعة والحيوان، ن – س من المقدمة، وراجع كذلك ص ١١١ وما بعدها لمؤلفة الكتاب ثناء أنس الوجود.

أخــص خصائصـــه . ولكنـــنا نتصوّر – كما تصوّر" **فون ديرلاين**" ودارسو الخرافات أن الخــرافات تتــنقل فى الزمان والمكان بلا عائق وبدون جواز مرور ، أضف لهذا الجوار الـتاريخى بين مصر والجزيرة العربية فضلاً عن تشابه التقاليد واللغات والمعتقدات . فكل هــذا يســمح لنا بأن نتصوّر نوعاً من الوحدة أو القرابة الفكرية بينهما عبر التاريخ . وإلا فكيف نفسّر ظهور آثار الخرافات المصرية فى قصص ألف ليلة وليلة ظهوراً كثيفاً واضحاً رغم تباعد العصور؟!

لــيس هــذا وحسب ، وإنما نجد شبهاً واضحاً يجمع بين موكب الفرعون ذى الأبهة والفخامة وموكب الحبيبة الظّاعنة التى رحلت عن الأطلال ، فموكبها أشبه بالعرس الكبير إذ تصــحبه الزيــنات والأفراح وهو بالأحرى موكب الشمس الراحلة (إذ شبّه شعراؤنا المرأة بالشــمس ضمن ما شبهوا) ولا نجد قراناً بين التصوّرين أوضح من هذا : فالفرعون وحّد مع الشمس ودمج فيها ، بل لا نبالغ إن قلنا إن الوظيفة السحرية الأولى لمتون الأهرام كانت ضَمـانَ هذا التوحّد الذى يضمن بدوره الخلود للفرعون إذ يحاكى الشمس التى لا ترحل فى الظاهر عند كل مغيب إلا لترجع من جديد . ولنقرأ ما كتبه (مصطفى الشورى) بصدد رحلة الظعن معلقاً على ما قاله الأعشى وطرفة، وأبو دؤاد الذى يصف رحلة حبيبته ماوية [٤٠]: "وهكــذا نرى الشاعر يشبه الظاعنات بالشمس وبالغزلان وبالنخلات ، وهذه كلها مقدسات العــرب قبل الإسلام ، وفى هذه العصور تظهر المرأة الجميلة غير حزينة على رحيلها ، ووجها مضىء ، كثيرة العطاء، وهى أينما حلّت أو تدلت يعّم خيرها ، لأنها لا تحّل إلا على موارد المياه أى أنها تهب الحياة لمن تحلّ بهم وتمنحهم الخصب والنماء . ولا أظن أن هذه صورة امرأة حقيقية بعينها ، وإنما صورة الشمس ورحيلها وانتقالها من مكان إلى مكان فى دورات متلاحقة متتابعة ... ويصف قيس بن الخطيم حبيبته أيضاً فيقول:–

قضى اللهُ حينَ صَــــورها ال	**خالقُ أن لايكنّها سَــدَفُ**
تنامُ عن كبرِ شأنِها فـإذا	**قامتْ رويداً تكادُ تنغـرِفُ**
حوراءُ جيداءُ يُستضاءُ بهـــا	**كأنـها خُوطُ بانةٍ قصـــفُ**

[٤٠] الشورى: المرجع السابق، ص ٩٦.

هذه الحبيبة حين خلقها الله قضى بألا يهسترها ظلام الليل ولذلك فهى عظيمة ، كبيرة الشأن ، يستضاء بها لإشراقها ، وإذا قامت من نومها تقوم رويداً رويداً رويداً {كالشمس}.

ألا نـرى أن هـذه الأوصاف تنطبق على الشمس؟ فهى كبيرة عظيمة لا يحيطها الظـلام ، وإذا ظهرت أو أشرقت ، تظهر رويداً رويداً . وهذه الصور قد تردد ذكرها فى ديانات مصر والشرق القديم ، فالإله "الشمس " عندهم " يضىء الأعالى والأعماق ويبدد الظلمـات ويقصر الأيام ويطيل الليالى وعليه تتوقف حياة البشر. إنه يمنح الحياة ويحيى الموتى ، ويقود العالم كله ... وهو ظافر منتصر على الليل والموت وصاحب الأشعة التى تخترق الظلمة التى يعمل فيها الأشرار " [٤١].

وفى تشبيه المحبوبة بالشمس يقول طرفة أيضاً :

ووجهٍ كمثلِ الشمسِ ألقَتْ رداءَها ... عليهِ نقيّ اللونِ لم يتخدّدِ

فإذا استقَر لدينا هذا التصوّر الأسطورى أمكننا إذن فهم كثير من الأساليب البلاغية القديمة على هذا النحو الكلّى الشامل دون إغفال لعناصر الصورة الجزئية .

وإذا كـان الإله رع يستقلّ مركبه ليبحر فى عالم (ورنس) الذى يستمدّ مياهه من النيل السماوى ،[٤٢] فإنه يجتاز فى بعض ساعات الليل صحراء قاحلة (الساعتين الرابعة والخامسة من ساعات الليل) ، تسودها الظلمة الحالكة ويدوى فى جنباتها فحيح الحيات المهلكة، هنالك يستبدل رع الحية الصديقة بمركبه، إذ تقوم بحمله على ظهرها لتقوده عبر تلـك الصحراء الموحشة وفى ممرات تلك الصحراء الملتوية صعوداً وهبوطاً يقوم الجعل (خبر) بمساعدة رع إذ يجر مركبه (الحية) وينير له الطريق . ورحلة الأبدية والخلود التى

---

[٤١] نجيب ميخائيل: مصر والشرق الأدنى القديم ص ١٢٨ – ١٢٩ . ويتحدث النص عن الشمس بصيغة المذكـر لأنهـا ترمـز للإلـه رع خـالق الـ[illegible] فى معتقد القدماء . عن رع راجع: فايز على: الديانة المصرية، ص ٤٥ – ٤٩ عن أسطورة خلق العالم بقوة رع، ص ٢٦٧ عن التعريف بذلك الإله.

[٤٢] هـذا ما تذكره مخطوطات كتاب العالم الآخر: يمي دوات، وقد قام العلامة محسن لطفى السيد بدراسة تلـك المخطوطات ذات الدلالات العميقة فى مؤلفه القيم: "مجات . يمى. دوات: كتاب ما هو موجود فى العالم الآخر، والرجوع إليه يفيد فى معرفة الكثير من التفصيلات حوله رحلة الشمس.

يقــوم بهــا رع وتنتهى نهاية سعيدة لابد .أن تضم هذه المرحلة الحرجة الحاسمة عبر الصحراء المهلكة.

فإذا قارنا هذه بمفهوم الصحراء فى شعر العرب وجدناها تضم حقلاً دلالياً واسعاً يشمل الموت والتهلكة وما تفرّع عنهما ، فهى تدل على السراب والتيه والضلال والجدب والخــوف والعمى والجفاف والمرض ... [٤٣] ورغم هذا كله فالشعراء يرون فيها الجانب المشرق ، ولعلّ مصدره إحساسهم البشرى وميلهم إلى تلّمس النجاة والبحث عن المخرج من هذه المهالك ، فإذا بهم يتخيلّون الريح وهى تنسج عليهم برداً يقيهم ، ويمدهم بالدف ويســبغ عليهم الراحة والسكن ... وكأن مهالك الصحراء تقوم بتطهير نفس من يسلكها فيهــتدى إلــى هذه الآمال التى يرى فيها نجاته، هكذا يرى ذو الرمة فى الصحراء دائرة متصلة يذرعها هو وصحبه حتى يصيبهم الكلال:

ومهمــــهٍ دلــــيلهُ مطــــوّحٌ	يــدأبُ فــيه القــومُ حــتى طلّحــوا
ثــم يظلّــونَ كــأنْ لــم يَــبْرَحوا	كأنمــا أمسَــوْا بحيــثُ أصــبَحوا

وطلحوا : أى أصابهم الجهد والكلل.

أفــلا يمكــن إذن أن نقــارن بين التصورين : الأسطورى فى كتاب العالم الآخر والشعرى عند الجاهليين؟ فى الحالين تلعب الصحراء دوراً هاماً : هنا فى رحلة الخلود : خلــود الشــمس ومــن ثم الفرعون ، وهناك فى رحلة البدوى التى تبدو بلا رجعة لمن يســتهلّها ، فــلا غرو أن يسموا الصحراء المفازة.والسيل قرين الصحراء ، وهو وسيلة إيــناس للشــاعر وتطهير فى الوقت ذاته ، إذ أن مياه السيل تشبع الخضرة والنماء فى جوانــب الصــحراء القاحلة، فتحيى موات النبات والحيوان ، كما أنها تستنزل الذئاب من أعالى الجبال ، وتطارد السباع حتى تغرقها ، وكأنها تتبع الشرّ أينما حلّ لتهلكه أو تطرده . [٤٤] وفى هذا المعنى يقول امرؤ القيس فى معلقته :

كأنّ السباعَ فيهِ غرقَى عشيّةً	بأرجائِهِ القُصوى أنابيشُ عُنصُلِ

---

[٤٣] ثناء أنس الوجود: ١٥٥ وما بعدها، وكذا صفحة "لـ" من: المقدمة بقلم إبراهيم عبد الرحمن.

[٤٤] المرجع السابق:ص "م" من المقدمة، وقارن الشورى، الشعر الجاهلى، ٨١ ، ١٤٤ ومواضع متفرقة.

فشـبّه السّباع حين غرقت فى سيول المطر ذات عشاء بأصول البصل البرى التى تلطخت بالطين والتراب.وليكن واضحاً أننا نقارن بين مفهومين شاملين، ولا نعنى أبداً أن ثمـة تطابقـاً حرفياً بينهما لكى لا يفهم البعض أننا ممن ينادى بأن الشعراء العرب نقلوا تعبيراتهم أو استعاروها من المتون القديمة. فهذا ما لا ننادى به إطلاقاً. ولعلنا نجد نظير السـيل فـى مـتون الأهرام. نعنى البحيرة المقدسة التى يقوم الفرعون بالاستحمام فيها والاغتسال بصحبة الشمس، وكأنه يتعّمد أو يتطهّر . فهنا و هناك يلعب الماء دوراً رمزياً غّلابـاً. ولا نعـنى أيضاً أن السيل فى الشعر العربى يجب أن يكون رمزاً للتطهّر وحسب حيـثما ورد بـل من الممكن أن نفسره على هذا النحو العام دون أن يفقد دلالاته الأخرى الممكنة فى السياق الذى يرد فيه.

المقدمة الطللية ومتون الأهرام

وبين المقدمة الطللية ومتون الأهرام تظهر فكرة أخرى مشتركة وهى الاحتجاج ضد الموت ورفضه. فإذا كانت الأطلال بقايا دراسة تدلّ على القوم الذين رحلوا ، فهى فى الوقت ذاته رمـوز حية فى خاطر الشاعر وتعيد بعث الحياة فى ذاكرته ، وهذا ما يوضحه قول زهير بن أبى سلمى فى معلقته:

وقفتُ بِـها من بـعدِ عشرينَ حِجةً   فلأياً عرفتُ الدَّارَ بـعدَ تـوهّمِ

فقد تعرّف الشاعر على الديار التى كانت يوماً زاهرة عامرة فإذا هى اليوم أطلال خاوية ، ولئـن تعرّف عليها بعد توهّم فإن هذا يعنى أنها لازالت باقية وكأنه لا يريد لها أن تفنى، وهنا يتجلى الشاعر إذ يعبر عن حال الفقد والألم واليأس . ولعّل البارودى قد حاكى هذا المعنى حين قال :

" فلأياً عَرفتُ الدارَ بـعد تـرسّمٍ   أرانـى بـها ما كان بـالأمسِ شاغلى"

فهو لم يعرف الديار إلا بعد لأى أى د نظراً لما حلّ بها من خراب ، فإذا به يتفحّص رسومها وأطلالها لتذكّرة بالأمس الهنئ له وللديار:

غدتْ وهى مرعى للظباءِ وطالما   غدتْ وهى مأوىً للحسانِ العقائلِ

وعادة ما يستدعى الشاعر فكرة البكاء للتعبير عن حزنه لفراق أحبابه كما أن الدموع تتســاب مدراراً فكأنها النهر أو السيل الذى يحيى موات الديار بعد ما أوشكت أن تبيد.وفى هذا المعنى يقول عنترة :

أفمن بكاءِ حمامةٍ فى أيكةٍ   ذرفتْ دموعُكَ فوق ظهرِ المحملِ؟

كما يحضرنا فى هذا المقام قول الأعشى :

أمِـن مـنزلٍ عـافٍ ومـن رسـمِ أطـلالِ   بكيتَ؟ وهل يبكي من الشوقِ أمثالِي؟
ديـــارُهم إذ هـــم جميـــعٌ فأصـــبحتْ   بسابسَ إلا الوحشَ فى البلدِ الخَالِي

وأما زهير فيعبر عن رغبه لا شعورية فى إحياء الأطلال واستعادتها بماء دموعه فيقول :-

كـأن عينـىّ فـى غـربى مقـتلةٌ   مـن النواضـحِ تَسـقى جـنةً سُـحُقا
تمطو الرشاءَ فتجرى فى ثنايَـتها   مـنه المحالـة ثقـباً رائـداً قلِقـا
وخلفهـا سـائقٌ يحـدو إذا خشِـيتْ   مـنه اللحـاقَ تمـدُّ الصُّـلبَ والعُـنقا
... يحيل فى جدولٍ تحبو ضفَادِعُه   حـبوَ الجَـوارِى تـرى فـى مائـهِ نُطقـا

فدمعه من الغزارة بحيث يغترف بالدلاء ، فيتحول ، إلى جدول تحبو فيه الضفادع كأنهــا ســفن تسلك طرقها . فالدمع فى هذه القصيدة وغيرها إنما يصنع جداول وبركاً ليعيد الحياة إلى الأطلالِ الدارسة [٤٥] . وفى هذا يقول امرؤ القيس :-

ففاضت دموعُ العينِ منى صبابةً   على النحرِ حتى بلَّ دمعىَ محملِى

وارتــباط الدمــع بالخلق أمر ثابت فى أسطورة هلاك البشرية إذ خلق الإله (رع) البشــر مــن دموعه، ومن هنا جاء الجناس بين لفظى الخلق والدموع. إذ يشار إليهما بلفظ

---

[٤٥] ثــناء أنــس الوجود: المرجع السابق، ص ٢٢ وما بعدها وعن مطلع القصيدة الجاهلية بعامة راجع: رشــيد: تاريخ الآداب العربية: ٣٢-٣٥ .ألبرت حورانى: تاريخ الشعوب العربية، ١:٤١. صلاح عبد التواب: دراسات: ١: ٤٧.

"رمـــت" [٤٦] . وإذا كانـــت الدموع هكذا وسيلة الخلق وإعادة الحياة للمخلوقات فإن متون الأهـــرام تحفـــل بالاحتجاج الحماسى ضد الموت شأنها شأن المقدمة الطللية.وفى صدد هذا يقـــول (بريســـتد) :-"وكلمـــه الموت لم تذكر قط فى متون الأهرام إلا فى صيغه النفى أو مســـتعملة للعدو ، فـ ترى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى حى يرزق " الملك تيـــتى لم يمت موتاً بل جاء معظَّمـا فى الأفق". "هيا أيها الملك وناس إنك لم تسافر ميتاً بل ســـافرت حـــياً ، لقد سافرت لكى يمكنك أن تعيش ، وإنك لم تسافر لكى تموت "." إنك لن تموت ، هذا الملك بيبى لن يموت ". "الملك بيبى لا يموت بسبب أى ملك ... ولا بسبب أى ميـــت .هل قلت إنه مات؟ إنه لن يموت.هذا الملك "بيبى يعيش أبداً "عِش إنك لن تموت". وإذا رسوت (استعارة للموت) فإنك تحيا (ثانية)" . "هذا الملك بيبى قد فرّ من موته " [٤٧] .

ومـــن جهـــة أخـــرى فإن الوفاة تعنى مفارقه الروح للجسد ومن ثمّ تحرّرها من عالم الظواهـــر ، وعروجها فى مملكه السماء ، وقد رمز المصريون لذلك بالشمس التى تغرب فتخـــتفى فى الظاهر ولكنها لا تلبث أن تعود من جديد . ويقترن بهذا السياق صعود الملك إلـــى الســـماء فى "سحابة دخان البخور فيصيح -أى الكاهن- قائلاً " إنه يصعد على دخان الـــبخور العظيم " . وثمة وسيله أخرى وهى أشعه الشمس التى تنفذ من خلال السّحب إلى الأرض وكأنهـــا ســـلم ممدود ليصعد عليه المتوفى:" إن الملك بيبى قد وضع هذا الشعاع بمـــثابة سلم تحت قدميه ، وصعد عليه الملك بيبى ليصل به إلى أمه وهى الصلّ الحىّ على رأس رع " [٤٨] . **والصـــعود إلـــى السماء** ظل تعبيراً عن الخلود فى وعى البشر منذ ذلك الحين ، فنرى زهيراً يقول :

"ومَن هابَ أسبابَ المنا[illegible] ينلنَهُ وإن يرقَ أسبابَ السَّماءِ بسُلَّم "

وفـــى البيـــت فضلاً عن الجنا[illegible] بين أسباب المنايا وأسباب السماء طرافة نادرة إذ يشـــير إلى أن مهرب الإنسان من المنـ[illegible]ـى تعنى فى التقاليد القديمة على وجه الحقيقة

---

[٤٦] عالج هذه الأسطورة بريستد فى مؤلفه الذى [illegible]ت الإشارة إليه، وادولف إرمان وكيس وبادج وغيرهم مـــن علماء المصريات، وقد أشرنا لهذه الأسطورة ومعالجات العلماء لها فى دراستنا: الأدب المصرى: ١ : ٢ : ٦٤ – ٦٦ .

[٤٧] بريستد: فجر الضمير، ص ٨٧ .

[٤٨] المرجع السابق: ص ٩٥ .

بلـــوغ مملكـــة السماء – غير ممكن وإن ارتقى الإنسان إلى السماء – أى تغلّب على عقبة المـــوت **باتخاذ السلم الممتد بن الأرض والسماء** على نحو ما ذكرنا، والحقيقة أن بريستد أوضـــح كـــيف أن شيللى – الشاعر الإنجليزى (الرومنسىّ) قد أبدع قصيدته الرائعة وهو يـــتأمل جمال سحب الصيف،[٤٩] وكأنة قد تأثر بالصور السامية التى خلعتها متون الأهرام على (مملكة السماء). ولا ينبغى أن نقف عند هذه الدلالات التى تنطوى عليها رحلة السماء بـــل علينا أن نستبطن دلالتها الرمزية إذ هى تعبر عن ظمأ البشر إلى الروحانية السماوية وتطلعهم الأبدى إلى الخالق والميعاد: ميعاد لقائه لعلهم يتخلصون من الغربة التى تلازم أى تلازم أرواحهم طالما ظلت ملابسة لأجسادهم فى الحياة الدنيا المحدودة. إنها تعبر إذن عن تطلع المحدود المتناهى إلى اللامحدود واللامتناهى.

وكأنى **بشيللى** (١٧٧٢-١٨٢٢م) والشعراء الرومنسيين لا ينفكون مرتبطين روحيا بـــتلك السماء الأسطورية الحافلة بقصص النعيم أو الشقاء التى أبدعها الإنسان قديمًا. وإذا تأملـــنا شعر الطبيعة الذى يقول النقاد إنه ظهر فى قصيدة من القرن الرابع عشر لأول مرة لوجدنـــا الشعراء يهتمون بالطبيعة فيجعلوها إطارا لغزلياتهم كما فعل " جون دون وجورج ربرت " .

والنقاد يرون أن المظاهر المادية طغت على شعراء القرن الثامن عشر فانعدمت صلة الشاعر بالطبيعة حتى جاء وردز ورث (١٧٧٠- ١٨٥٠م) وكوليردج (١٧٧٢- ١٨٣٤م). فـــنقلا لغة الشعر إلى أفواه الرعاة والفلاحين وهما مع روبرت ساوثى ***Robert Sauthy*** (١٧٧٤-١٨٤٣) يمثلان الاتجاه الرومنسى الحالم. فقد استهدفوا عودة إنجلترا القديمة ذات الحـــياة البشرية البسيطة فى أحضان الريف ... ولا عجب فنشأتهم كانت فى أوساط ريفية ولا شـــك أن **آلان بوكانً** رائدهم . ولهم أعمال شهيرة أدانوا فيها البؤس ، وعلقوا برقبته مســئولية الجـــرائم الاجتماعـــية . من ذلك قصائد : **زوجة الجندى، و "تأبين المتسوّل" و"شـــكاوى الفقـــراء"** لــــ "ساوثى" . وقد تأثر كوليردج بملاحم بيرون القصيرة كما تأثر

---

[٤٩] المرجع السابق: ص ٩٩ .

بالملاحم الأسبانية، ثم جعل كيتس وشيللى وبايرون من الطبيعة رمزًا للحب والحرية [٥٠] .
ويـرون أيضًـا أن شـيللى تأثـر بأفلاطون وفلسفته المثالية سيما نظريته عن النفس التى عرضـها فـى فـايدروس والحـب فى فيدون . وقصائد شيللى دعاء إلى الجمال الفكرى وبروميثـيوس (سـارق النار فى الأسطورة الإغريقية) وأغنيته إلى ريح الغرب - يتخذها النقاد نماذج للرومنسية [٥١]. وأما **"وليم وردزورث"** فقد أسس المدرسة الرومنسية الطبيعية فـى الشـعر - كما يرى النقاد - وألف مع صمويل كوليردج قصائد غنائية (Lyrical Ballads) وهـى مجموعة من الأغانى الغنائية ثارا فيها على سطحية شعر القرن الثامن عشـر فى الشكل والمضمون، إذ تتميز هذه القصائد بالنزعة الوجدانية الجارفة التى تبرأت مـن قيود الصنعة. ولعلنا نذكر أن **"أنشودة الملاح العجوز"** تعد من أهم قصائد كوليردج، تلك التى تعتبر مصداقاً لرؤيته للأدب إذ يعتبره تعبيرًا عن إدراك وحسّ عميقين [٥٢] .

لاشك إذن أن **شيللى وكوليردج ووردزورث** من أعلام المدرسة الإنجليزية الرومنسية ومؤسسـيها فى القرن التاسع عشر . والمقارنة النقدية القريبة تظهر السمات المميزة لتلك المدرسة فى مقابل الفترة السابقة لها ، بينما يبحث البعض عن تأثرها بشعر الطبيعة وفلسفة أفلاطون . بيد أن النظرة النقدية الرّحبة تطلعنا على الأسس الأولى لتلك المدرسة التى قد لا

---

[٥٠] الموسـوعة الثقافية: عن شعر الطبيعة ص ٥٩٥، وعن شيللى: ص٦٠٨ وقارن: شفيق مقار: دراسات فـى الأدب، ٢٧٨-٢٧٩. وأيضـاً: غنـيمى هلال: النقد الأدبى، ٣٨٩ وما بعدها. ،إحسان عباس: فن الشعر، ٥٤ وما بعدها.

[٥١] اسـتلهم الشـاعران علـى محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩م) وأبو القاسم الشابى أسطورة بروميثيوس أيضـاً. والملاحظ أن النقد الأدبى فى القرن العشرين يكاد يتوقف عن حد الدعوة إلى محاكاة الرومنسية الإنجلـيزية، بيـنما كان الأجدر أن تمتد عينا النقد إلى المعين الأصيل ونعنى الأساطير الشرقية القديمة وما حفل به أدبنا المصرى قديماً من أساطير وقصص وخرافات .. راجع: فايز على: الأدب المصرى: ٢ : ٥٩ ومـا بعدها عن الأساطير ... وسنتناول فى وضع آخر قصيدة الشابى التى أسماها برومثيوس أو نشيد الجبار.

[٥٢] مـن أقدم قصص المغامرات ذات الدلالات الأسطورية الحافلة قصة الملاح والجزيرة النائية أو الملاح الغـريق وهـى ترجع إلى عصر الدولة الوسطى (٢٠٥٠ - ١٧٠٠ ق.م). وتحكى عن ملاح تحطمت سفينته وفقد رفاقه أثناء رحلة بحرية فى البحر الأحمر ....

راجع تحليلنا لهذه القصة فى الأدب المصرى ، وفلسفة التاريخ المصرى، على نحو ما أشرنا من قبل. وقد أعدنا كتابة هذه القديمة فى أسلوب حديث.

تختلف فى منطق رؤيتها للطبيعة والجمال عن الأسطورة القديمة . ولا يعنى هذا أننا نسلب هذه المدرسة أولياتها وننزع عنها خصائصها ، ولكننا نمتد برؤيتنا إلى ما وراء الظواهر ، فنبحث عن أوجه الشبه المشتركة والمقارنة الممكنة بين القديم والحديث . والملاحظ أن بتهوفن الموسيقار الشهير المعاصر لهؤلاء الشعراء الرومنسيين قد ألف سيمفونيات رومنسية عظيمة، ومن هنا يجب ألا نتجاهل أثر الفكر الرومنسى فى الآداب والفنون فى تلك الفترة بوجه عام .

وفى رأينا أن النقاد حين يعرفون الرومنسية مذهبا أدبيّا معاصرًا فإنهم يخلعون عليه من السمات ما يميزه أساساً عمّا يسبقه مباشرة ويعاصره من مذاهب أخرى ، ولعلهم فى سبيل تحقيق ذلك يتجاهلون ربما عن غير عمد – أوجه الشبه وعناصر الربط بينه وبين المذاهب التقليدية.وإنه لمن الوهم أن نتصور أن كل مذهب أدبى جديد منبت الصلة بما قبله أو أنه ملك وحده أعنة التجديد فجاء بما لم يسبقه إليه الآخرون.

✍ عودة لملون الأهرام:

وللتدليل على هذا نعود مرة أخرى إلى المتون لنتابع رحلة الفرعون السماوية عبر بحيرة السوسن . فبعدما يستحم مع إله الشمس يتجه شرقى السماء مبحرا فى بحيرة السوسن التى تغطى الأفق وهى بحيرة مفرطة الضخامة، حيث توجد أبواب السماء العظيمة وتقوم أمامها ***"الجميزة العالية شرقى السماء التى يجلس فوقها الآلهة"***، وهناك حيث توجد جميزتان أخريان فضلاً عن إله الشمس يرسو قارب الفرعون ... ثم تعترضه بحيرة أخرى تذكرنا بالصراع بين حور (الخير) وست(الشر) إذ حدث أثناء ذلك الصراع أن فقد حور عينه على الشاطئ الأقصى أى الشاطئ الشرقى لهذه البحيرة . وتفيض المتون فى وصف منعرجات تلك البحيرة ، وخلفها تقوم أرض العجب الزاخرة بالقوى الشريرة ، وكل شئ فيها حىّ :- بدءاً من المقعد الذى يتخذه الفرعون لمجلسه إلى الصولجان الذى يمسك به والقارب الذى يُقله ،والأبواب التى يمر بها، وإذا بالفرعون يتحدث إلى كل هذه الأشياء بل مع أى شئ آخر يحبه[٥٣] ... هذا الوصف الأسطورى الشائق للطبيعة المتخّيلة ومشاهد الرحلة الأخروية للفرعون التى تتمّ عبر تلك السماء الشاعرية ذات الثراء البديع – هذه كلها

---

[٥٣] بريستد: فجر الضمير، ص ٩٢.

مفردات الشعراء الرومنسيين فى قصائدهم التى سبقت الإشارة إليها. ولنترك هيكل يتحدث الآن عن أبرز صفات الرومنسية فى رأيه.يقول: "من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته فى الأداء التشخيص، أى منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور شعراء هذه الاتجاه ما ليس إنساناً وكأنه إنسان يحسّ إحساسه، ويفكر تفكيره، ويفعل أفعاله..." [٥٤] من ذلك تشخيص البلَى ومنحه الحياة الإنسانية فى قصيدة ناجى إذ يقول:

والبلَى أبصرتُهُ رأىَ العِيانْ ويداه تَنسجانِ العنكبوتْ
صحتُ: يا ويحَكا تبدو فى مكانْ كلُّ شىءٍ فيهِ حىّ لا يموتْ

فالشاعر شخص البلى لدرجة أنه يبصره وهو ينسج بيديه العنكبوت ليدلّ على عفاء الأثر، وإذا بالشاعر يصيح به ويتوعده وكأنه إنسان أمامه، وليس البلى وحده بل كل شىء فى ذلك المكان لا يموت :

كل شىء مَن سرورٍ وحزَنْ والليالى مِن بهيجٍ وشجِى
وأنا أسمعُ أقدامَ الزمَنْ وخُطَى الوحدةِ فوقَ الدرَجِ

أجل. كل شىء حتى الزمن نفسه والوحدة ذاتها.

فإذا رجعنا إلى الشعر الجاهلى لراعنا ما فيه من خطاب الجمادات والحيوان، فالشاعر لا ينفك فى معلقته أو قصيدته ينادى الديار والأطلال ويخاطب النؤى والدّمن أو السحب والمزن، أو الأودية والجبال وغير ذلك من عناصر الطبيعة المحيطة به ، وهو لا يفتأ يتحدث مع ناقته أو يتخاطر بشكل من الأشكال مع حيوان الصحراء : الثور أو الحمار الوحشى أو كلاب الصيد التى فى رفقة الصياد، وهو إن لم يتحدث إليها مباشرة أدخلها فى سياق حديثه الذاتى أو حواره مع المستمع .

ويحضرنا فى هذا السياق أن امرأ القيس ــ الشاعر الجاهلى الشهير-كانت له خمس أدراع هى الفضفاضة والضافية والمحصنة والخربق وأم الذيول، وكانت هذه الأدراع

---

[٥٤] هيكل: موجز، ص ٢٣٢.

يتوارثها بنو آكل المرار ملكاً عن ملك [٥٥] . وتسمية الدروع تدلنا على أن تشخيص الجماد كــان عادة آنذاك، ولعلنا نتذكر في هذا الصدد "ذا الفقار" وهو سيف الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم .

والحقيقة أن العلامة بريستد لم يأل جهداً في الإشارة إلى أثر تلك الأساطير العميق في الخرافات الألمانية الحديثة وشعر الرومنسيين . فيذكر "لوهنجرن ***Lohengrin***" ذلك البطل الألمــاني الخرافي الذي استقل سفينة خرافية كانت تجرها بجعات مسحورة دون تدخل منه فــلا هــو قــاد السفينة ولا أدار دفتها.ويقرن بريستد هذه الرحلة الخرافية إلى الرحلة التي وصفناها توا – في اختصار شديد – في متون الأهرام .

ويضــيف أن قصص نبلو نجن ***Nibelungen*** في تلك الخرافات الألمانية تشبه دنيا "مــوت أرثر ***Morte D' Arthur***" التي يقابل فيها ابن السبيل الغرائب والعجائب في كل مــنعطف ، وهــي رواية خرافية أيضاً ألّفها ***Sir A. Mallory*** وبعد ذلك صاغها تنيسون الشــاعر الإنجليزي في قالب شعري تحت عنوان " أناشيد الملك" ***Idylls Of The King*** وتحكــي الــرواية عن أرثر ملك بريطانيا وفرسانه أصحاب المائدة المستديرة حكايات عن عــالم خــرافي تسكنه مخلوقات خارقة للعادة ، إذ تجد فيه الحيوان والأشجار وحتى الجماد يقــوم بــالكلام مــع الناس . وأما النيبلونجن فهم جنس من المخلوقات خارقة للطبيعة مثل الأقزام كان في حراسته كنز ضخم من الذهب قد استولى عليه البطل سيجفرد [٥٦].

وفي متون الأهرام يلتهم الملك الآلهة فيتغذى بلحومهم، كما يلتهم التيجان لأنها تكسبه خواص الآلهة وتمنحه قواها (*PYR.* ٧٥٣*a*–٧٥٤*b*) كما تظهر في الفقرات المشار إليها من المتون.

---

[٥٥] ديوان امرئ القيس، ص ١٢ .

[٥٦] **بريســتد**: المــرجع السابق: ٩٢ – ٩٣ . ونودّ هنا أن نشير إلى وحدة الخيال البشري التي تجمع بين نمــاذج أدبــية عريقة في القدم وأخرى في غاية الحداثة؛ أو بين إبداع الشرق وإبداع الغرب. وقد يصل تشــابه الإبــداع الأدبي في بعض الأحيان إلى حد وقوع الحافر على الحافر. ودراسات المقارنة تتناول هــذه الظاهــرة بتحليلات مختلفة. كما يرى شيللي أن الحب هو الفضيلة التي تطهر النفوس إذ تتسامى بالإنسان عن المراتب الحسية. راجع: غنيمي هلال: الرومنسية، ص ١٦٨ – ١٧١ .

وإذا كـان لنا أن نستكمل الصورة فلنقل إذن إن علينا أن نستحضر فى الأذهان نقوش المقابـر المصرية وتصويرات كتب الآخرة التى ظهرت بعد متون الأهرام،وغير ذلك من تـراث فنى أدبى ضمّنته ووعته لنا المخطوطات القديمة،حينما نقرأ ديوان الأدب الرومنسى والرمـزى الحديث لندرك نواحى الاتفاق التى تكاد تصل إلى درجة التطابق الكلى فى كثير من الأحيان أو وقوع الحافر على الحافر. وما ذلك بغريب على من ينظر للأمور نظرة كلية واعية تظهر له وحدة الخيال البشرى رغم اختلاف العصور، وقدرة العقل الجمعى على أن يعـى تفاصـيل الأساطير القديمة كما يعى أدق تفاصيل الساعة التى يحياها ، كما تظهر له أيضـاً أنـه ليس ثمة خط فاصل يعيق انتقال مواضيع الأدب وأساليبه من أمة لأمة ومن عصر إلى عصر.

مجموعـة مـن الـرموز المصرية: لا توجد حسب علمنا دراسة واعية لكل الرموز الـواردة فـى الأساطير المصرية، إذ لا تستطيع جملة من الدراسات المتأنية أن تحيط بهذا الموضوع المتشعّب. وسنكتفى هنا بالإشارة إلى شىء يسير جدًا من هذه الرموز.

العيـن: تعد العين – كما يقول كلارك – أقدم مرشدة للحركة الإلهية "أقدم إناث الدنيا ومرشـدة الرب الواحد" إذ تقود موكب رع عبر البوابات فى العالم الآخر مثلاً، وهى رمز القـوة المدمـرة والضـوء الـذى يعشى الأبصار، والنار والعواطف المجانسة مثل الحنق والغضـب الجـامح وفورة العاطفة.وعلاج العين المكسورة يعنى تجميع كسورها، ويرمز لاكتمال القمر (الصاعد). ويقول كلارك إن شكسبير لم يستخدم إلا رمزاً مصرياً حينما مثّل صورة الشمس وهى تبزغ فى الفجر قائلاً:

كَـم مـن صـباحٍ مجـيدٍ صـافحَت عيـناى ... يـغشى البـهاءُ علـى الـدارِ بـعينِ السلطانِ

والعين ترمز للقمر كما ترمز للشمس نفسها كما تدخل فى تكوين اسم أوزير إله العالم الآخر كما قد ترمز لحتحور (الغائبة) فى أسطورة هلاك البشرية.

الحـية: ثمـة أنواع مختلفة من الأفاعى والحيات يكثر ظهورها فى مقاطعات العالم الآخـر،ولعل أشهرها عبيب الحية الشريرة التى تكافح ضد الشمس (رع) ورنينوتيت إلهة الحصاد، والكوبرا التى تحرس جبهة الفرعون –وتسمى وادجيت – مع الإلهة العقاب نخبيت

... وتظهـران معـاً أيضـاً فى مراسم تتويج الفرعون، وأحياناً ترتدى وادجيت تاج الدلتا الأحمـر إذ أنها إلهة مصر السفلى، وثمة الحية الخيرة التى تقود موكب رع فى منعرجات العالم الآخر ... وهكذا.

رموز أخرى: كثـيراً ما يبدو لدارسى الحضارة المصرية أن الرمز هو مفتاح فهمها الأول. **فزهـرة اللوتس** مثلاً ترمز لميلاد الشمس ومن ثم تجدد الحياة، إذ تطفو عادة على سطح المياه الأزلية التى ترمز بدورها لمادة الخلق الأولى (المحيط الأزلى). ومالك الحزين رمـز الحكمـة (الإله تحوت إله المعرفة)، وهو فى الوقت ذاته القمر (عين رع اليسرى)، **وشـجرة الجمـيز** رمـز الحمايـة، وتظهر فى أغانى الغزل باعتبارها رسول الحب بين الحبيبين. **والعقاب** وإن رمزت لنخبيت (إلهة مصر العليا) فهى أيضاً **رمز مُوت** الإلهة الأم زوج آمـون (الإلـه الخـافى خالق العالم). **وماعت** (ريشة النعامة) رمز الحق والعدالة. **وسـخمت** (اللبؤة) – ويعنى اسمها القوية – تصور حرارة الشمس المحرقة ولظاها، **وعين رع الثالثة أو المجازية** (صورة حتحور الجميلة حين تغضب). **وسِرقت** العقرب الطيبة التى أنقذت حور الطفل بعد ما لدغته العقرب الشريرة، وهكذا يظهر **الفتيش** الواحد رمزاً لمعانٍ وفضائل عديدة، وقد يظهر المعنى الواحد فى رموز مختلفة. وهكذا تتداخل الرموز ويصبح تفسيرها على نحو منطقىّ ضرباً من المحال، فهى رموز أسطورية بحق.

فمـن العجـب إذن أن يذهب النقاد بدعوتهم إلى محاكاة الرومنسية الإنجليزية –وليدة القرن الثامن عشر ـــ ولا غضاضة فى المحاكاة الواعية على أية حال . إنما الغضاضة فى أن نـتوهّم أن الرومنسية ولدت فى الجزر البريطانية أو أنها منبتّة الصلة بالأدب المصرى القديم . فما لنا لا نرجع إلى ذلك المعين الأول بأساطيره وملاحمه وقصصه وأناشيده؟ وما لنا لا نستلهمها استلهامًا يضيء واقعنا الأدبى الآفل؟ وإذا كانت الرومنسية ـــ إنجليزية كانت أو فرنسـية أو ألمانـية أو غربية بوجه عام ـــ ليست إلا قبساً من الشمس البازغة فى أدبنا القديم فلماذا لا نصحّح وجهتنا فنقتبس من المعين الفيّاض؟ وإذا كنا قد أعطينا بعض نماذج للتأثـير – أو لـنقل التشابه بين الأدب المصرى والأدب العربى، فالخطوة التالية التى نحن بصددها الآن هى توضيح أبعاد الأسطورة العربية بما حوَته فى جعبتها من رموز وإشارات رومنسية .

مقدمة عن الجاهلية:

البحــث فــي علاقــة الشــعر بالأسطورة يرتبط في الأذهان بمقولات بعض النقاد والشعراء المحدثين إن العرب لم يعرفوا الأسطورة أو أن أساطيرهم لم يكن لها نصيب من ثــراء الخيال بحيث لا يمكن مقارنتها بأساطير اليونان ، وهم بذلك لا ينفون أثر الأسطورة فــي الشــعر العربي وحسب ، بل يحكمون بجدب القريحة العربية وركاكة الشعر العربي وضعفه من حيث المضمون الوجداني ، وإن ازدان باللفظ الجزل والعبارة البليغة . فبلاغة العرب في رأيهم جوفاء ، وألفاظهم الضخمة لا تنطوي على معان سامية ، هكذا أشرنا في المقدمة إلى رأي أبي القاسم الشابي إذ يقرر بقطعية جازمة أن الشعر العربي كلمة ساذجة لا عمق لمعناها وأنه -بلا غمغمة على حدّ قوله - لا خيال به ولا تصوّر. والشابي إذ يشيد بجمال الأسطورة اليونانية وروعتها يمجّد (لامرتين) فيتذوق في شعره نشوة الحب الشاملة المترنمة [٥٧] ...

ولا يعــد رأي الشــابي استثناء رغم قساوته وضعف حجته على النحو الذي سنبينه بعد. ولا مفر ، والحال هذه من أن نعرض لجاهلية العرب حتى نقف على أحوالهم ونعرف المؤثرات التي أثرت في شعرهم . ولعله من الواضح أن الجاهلية تنسب إلى الجهالة الدينية لا المعرفية، فقد عُبدت الأوثان في الجزيرة العربية في القرون الخمسة السابقة على مجيء الإســلام ، وهــي الفــترة التي يجدر بنا أن نسميها الجاهلية الأولى ، وإن شئت الأخيرة. فالمعروف أن الإسلام بظهوره وضع نهاية زمنية لها . بيد أنه لا مفرّ من الاعتراف بوجود جاهلية أسبق منها كما يعتقد الآن بعض النقاد . وأما نحن فنفترض وجود دورات سابقة قبل العصــر (الجاهليّ) ، فإذا كانت حال التمام والاكتمال التي بلغها الشعر في القرن السادس الميلادي تثبت بالضرورة وجود فترة سـ مّهدت لها ، فإننا نفترض أن هذه الفترة جميعها - الــتي يقدرها المؤرخون بخمسة قرو - ليست إلا دورة من دورات (حضارية) عديدة ســبقتها . وإذا كــان المستشرق العلامة " نولدكة" Noeldecke قد قال يوماً ما :"**لا يوجد**

(٥٧) **الشابي:** محاضرة الخيال الشعري، ١٢٠ - ١٢٥؛ ص ١٦٨ - ١٧١ .

لديـــنا بيت شعر وثيق النص يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة ٥٠٠م" ـ وهو قول صحيح إلـــى حـّـد بعـــيد ـ فإن باحثين قد اضطلعوا بتوثيق أشعار الأوائل فيما بين القرنين الثالث والخـــامس الميلاديـيـــن ، ومنهم : خزيمة بن فهد القضاعى ، وجدىّ بن الدلهاث القضاعى، وجذيمة الأبرش الأزدى وعمرو بن عدّى اللخمى، وعمرو بن عبد الجنّ التنوخى ـ أولئك الذيـــن عرفـــت عنهم مقطّعات فى حدود السبعة أبيات . وخزيمة القضاعى ظهر إثر تفرق قضـــاعة وانســـياحها فـــى العـــراق قبل معركة شهر زور عام ٢٣١م، تلك المعركة التى عاصـــرها الشـــاعر جدى بن الدلهاث وأرّخ لها بشعره [٥٨]... ورغم قلة الشعر الذى وثق لهـــؤلاء الشعراء فهم يأتون فى الأولية قبل زمان امرئ القيس. ونحن وإن اعتدنا أن ننسب كل الأولويات لامرئ القيس فقد آن الأوان لتعديل هذه النظرة الاعتيادية...

صـــحيح أن العرب عاشوا حياة بدوية قوامها الترحال الدائم والاستقرار الوقتى فى خـــيام أو مقـــرات غير دائمة ولا ثابتة، لكنه من الواضح أنهم عاشوا فى جوار حضارات أحاطـــت بهم إحاطة السوار بالمعصم، فكانت حضارة سبأ ومعين وحمير فى الجنوب، وفى الشـــمال وحضـــارات بـــلاد النهريـــن (سومر وأكاد وبابل وأشور) وحضارات الفينيقيين والكنعانيـــن فى الشام، كما أننا لا ننسى الحضارة المصرية القديمة التى تاخمت الصحراء العربية من الغرب، ففى صرواح باليمن ظهرت دولة سبأ ذات الحضارة الزاهرة، وقد أنبأتنا عنها الكتب المقدسة وعن زيارة ملكتها بلقيس – ذات الجند والعرش العظيم – لسليمان عليه الســـلام فى القرن العاشر قبل الميلاد . وقد أقيم هناك سد مأرب الذى كان سبباً من أسباب الحضارة والاستقرار ، ولكن السبئيين تفرقوا بتهدّمه. ويروى لنا القرآن عن عجائب أولئك القـــوم فى قوله تعالى: "لقد كان لسبأ فى مسكنهم آيةٌ جنتان عن يمين وشمالٍ كلوا من رزق ربكـــم واشـــكروا له بلدةٌ طيبةٌ وربٌ غفور. فأعرضوا فأرسلنا سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتيـــن ذواتـــى أكـــل خمط وأثل وشيءٍ من سدرٍ قليل" (سبأ/١٥-١٦) . ومن تلك القبائل المتفرقة كانت قبيلة حمير اليمنية ذات النفوذ، التى استطاعت أن تنشئ لها دولةً وسط اليمن عاصمتها ظفار، وقد حدث هذا قبل الإسلام، واستمرت دولتهم حتى ظهور الإسلام.

هذا بينما كانت دولة معين (١٣٠٠-٦٥٠ ق.م) معاصرة لدولة سبأ فى اليمن أيضا،

---

[٥٨] عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأول، ص ١٠-١٤. وقد عاش خزيمة هذا قبل سنة ٢٤١م-راجع: ص ١٢٣-١٢٧.

وكان مستقرها فى منطقه الجرف بين نجران وحضر موت، وازدهرت بها مدن هامة فى القرن السابع قبل الميلاد ، أما عاصمتهم فكانت فى قرناو، ذات المعابد والمنازل والسور الكبير الذى كان يحيط بها، ووجدت عليه كثير من النقوش والكتابات الهامة [٥٩].

ولابد أن العرب ألفوا تلك الحضارات ونقلوا عنها فى ميادين المعرفة المختلفة. كما أن الشعر العربى آنذاك يضمّ فرائد القصائد فى الحكمة والأخلاق التى تنبئ عن درجة عالية من التقدّم المعنوى . يقول مصطفى الشورى :- " لم يكن العرب فى ذلك الوقت جاهلين جهلاً ينافى العلم ، فقد ثبت أنهم كانوا أهل ذكاء ودراية وعلم، وكانت أذهانهم صافية ونظراتهم صادقة فى الطبيعة وأحوال الإنسان [٦٠] . فهو يؤكد أن المقصود بالجاهلية الضلالة وعبادة الأوثان ونشوب الحروب لأسباب تافهة وغير ذلك من التعصّب والغبن والعبودية . ورغم هذا فقد أبدعوا ما يسمى بسجع الكهان ، الذين كانت لهم دراية واسعة بالسّحر وفنون الكلام . وقد عرفوا فوق هذا الأناشيد والترانيم التى كانت تتلى للأصنام* . وأما فى فترة ما قبل الجاهلية المتأخرة فيفترض الشورى أن شعرهم تنوّع بين الغنائى والرجز ولعل أكثره كان شعراً ملحميا لكنه فقد، إذ كان يؤرخ لبطولاتهم فى الحروب وقد بقيت إشارات تذكر بأيام العرب الشهيرة منها **داحس والغبراءِ والبسوس** ... إذن فُقد هذا الشعر الملحمى ولم يدون، وبالتالى لم يصلنا [٦١]. وقد بقيت بعض إشارات لتلك الحروب كما فى المثل القائل: "**أشأم من البسوس**" فهذا المثل على صغره يُخلدُ تلك الحرب التى ظلت مشتعلة الأوار على مدى أربعين سنة بين بكر وتغلب ، وبدأت بمقتل ناقه للبسوس بنت منقذ التميميّة خالة جسّاس بن مرة الذى قام بقتل كليب [٦٢] .وأما حرب داحس والغبراء فقد خلدتها معلقة زهير بن أبى سلمى، وها نحن نشير إليها:

---

(٥٩) عن حضارات اليمن راجع: ألبيرت حورانى: تاريخ، ٣٧:١ وقارن: هيكل: حياة محمد، ص ٧٣وما حولها وكتاب داوم (بالألمانية) يتناول اليمن القديمة ودياناتها وعواصمها وآثارها التى ترجع لما قبل التاريخ. Daum:Jemen,S.S٩ff,٥٧ff,٨١ff

(٦٠) *مصطفى الشورى*: الشعر الجاهلى، ص ٥. وقارن: محمد أبو الأنوار، الشعر الجاهلى: ١٢ – ١٥.

* عن سجع الكهان راجع: محمد الموافى: قراءة، ٢٨٥ وما بعدها وقارن: الأغانى-طبعة دار الكتب، ١١٨:١١ . وعن أيام العرب: ساروفيم : تاريخ،١٨

(٦١) الشورى، المرجع السّابق: ١١ – ١٢.

(٦٢) عن حرب البسوس: راجع: صلاح الدين عبد التواب دراسات فى أدب اللغة العربية، ص ٤٣ – ٤٤ ، وقارن: شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور: ص ٥٥١ – ٥٥٣ .

وإليك قصة تلك الفرس التى أشعلت الحرب التى دارت رحاها بين عبس وفزارة، بسبب سباق داحس فرس قيس بن زهير بن عبس، والغبراء حجرة حمل بن بدر سيد بني فزارة من غطفان . وذلك أن زهيراً وحملاً تراهنا على مئة بعير، يدفعها من يخسر السباق إلى من يربحه . ولما كان اليوم المعين بعث حمل بن بدر من يكمن لداحس ويردّه عن غايته إذا جاء سابقا . ثم أرسل الفرسان فبرز داحس عن الغبراء حتى شارف الغاية ودنا من الكمين ، فوثبوا عليه وردوه فسبقت الغبراء.

وبعث حمل ابنه مالكاً إلى قيس يطلب منه حق السّبق فأبى قيس دفعه وقتل مالكاً. فكان ذلك باعثاً على الحرب . وقد طالت هذه الحرب وكثر فيها القتلى حتى أصلح بين المتحاربين (هرم بن سنان والحرث بن عوف)، ودفعا الديات من مالهما، وقيل إنها بلغت ثلاثة آلاف بعير ..." ، وفي ذكر هذه الحرب يقول الشاعر الحكيم زهير :

وما الحربُ إلا ما علمتم وذقتمُ   وما هو عنها بالحديثِ المرجَّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذَميمةً   وتضرَ إذا ضَرَّيْتُموها فتضرمِ
فتعرككم عركَ الرحى بثِفالِها   وتلقَحْ كِشافاً ثم تُنتجْ فتتئمِ
فتنتجْ لكم غِلمانَ أشأمَ كلهم   كأحمرِ عادٍ ثم ترضعْ فتفطمِ

ولابد لنا من وقفة بعبادة الأوثان فى الجزيرة العربية ، فالعرب عبدت جملة من الأصنام . ففى الشمال عبدت [اللات] (وهى قرينة ڤينوس إلهة الحب والجمال عند الرومان)، والروضة Ruda وهى نجمة الصباح التى لم تزل حتى اليوم مرتبطة فى أغانينا بالعاطفة والجنس ، والعزّى Itha ورحام Raham وشيعّ القوم Chai -Alkaum الذى كان إله المسافرين ، كما عبدت بنات الإله الثلاثة : اللات والعزى ومناة الثالثة،[٦٣] وقد

(٦٣) شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور/ ص ٥٤ وما بعدها. ويشير العلامة حسين هيكل إلى قصة الغرانيق مفنداً إياها إذ يروى أن المشركين لما لجوا فى رفضهم الإسلام هادنهم محمد ﷺ ، واتفق معهم على أن يعبد آلهتهم على أن يقبلوا دعوته، وأنه قابل نفراً منهم فى الكعبة ثم تلا قوله تعالى (أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى) وأضاف "تلك الغرانيق العلا وإن شفاعتهن لترتجى" ثم سجد وسجدوا من خلفه ... راجع: محمد حسين هيكل، حياة محمد،٥٦ ومواضع أخرى وقارن أيضاً ص٨١ لنفس المؤلف عن الوثنية قبل الإسلام

ذكرها القرآن فى قوله تعالى : (أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى؟) (النجم/ ١٩- ٢١). وفى شعر العرب إشارات لتلك الآلهة التى تعبّدوا لها وقربوا إليها القرابين. فها هو أوس بن حجر يقول:

وباللاتِ والعزّى ومن دانَ دينَها وباللهِ، إن اللهَ منهن أكبرُ.

كما ذكر امرؤ القيس فى معلقته دواراً –وهو من الأحجار المقدسة كالكعبة – فقال فى معرض وصفه الصيد :

فعنّ لنا سِربٌ كأنّ نعاجَهُ عذارى دوارٍ فى ملاءٍ مذيّلِ

ويروى عنه قوله عنه ذى الخلصة الذى استقسم لديه بالأزلام لما أراد الأخذ بثأر أبيه، وسوف نشير إليه عما قليل.

وثمة آلهة خمسة أخرى تلازموا مع سقوط قابيل (قايين) CAIN وهم : ود، سواع، يغوث (إله الغيث والإعانة)، الذى ظهر فى الجنوب فى هيئة الليث يغوث ، العزى وهى الإلهة الأم لقريش التى كان يضحى لها البشر، (كوزه) إله العواصف فضلاً عن أساف ونائلة اللذين ارتبطا بالجنس والحب، ويقال إنهما كانا رجلا وامرأة مسخهما الله فى صنمين لأنهما فجرا بالكعبة ليكونا عبرة للناس، وربما رفق الناس بهما مع مرور الوقت فصاروا يتهودون لهما[٦٤].. وكانت العرب تعتقد أن الآلهة تعينهم فى حروبهم ضد خصومهم، ومن ذلك ما قاله الشاعر فى الحرب التى دارت رحاها بين أنعم وغطفان– عن يغوث :

وسارَ بنا يغوثُ إلى مرادٍ فناجزناهُمْ قبلَ الصباحِ

وإذا كانت الشمس بالنسبة للبدوىّ تعنى الحرارة المحرقة والقيظ الذى عليه أن يتقيه ، فإن القمر كان يعنى النور ومن ثم الهداية ، ومبعث الجمال فى الليل البهيم ، لذلك عبد وأطلقت عليه جملة من الأسماء التى تدلّ على تغلغل عبادته فى وجدان أهل البادية، منها

---

(٦٤) عن أساف ونائلة راجع: شوقى عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور: ٥٧ وقارن: الشورى: الشعر الجاهلى، ص٤٥ وما بعدها – عن الآلهة التى صورت فى هيئة تماثيل صارت تسمّى بالأوثان واكتسبت فى الواقع دلالة شريرة باعتبارها رمزاً للفترة السابقة على الإسلام.

ود، أب، ود، ودأب ، عم ، ود شهر ، ود القمر ، كهل الذى انتسبت له قبائل كهلان باليمن. وكانــت له ألقــاب بادت منها : صدق، صديق، حكم، حكيم، رحمن، رحيم ... محرّم الذى شاع ذكره فى النصوص الحبشية . وقد ورد فى شعر النابغة قوله :-

حيّاكَ وُدٌ وإنى لايحـــلّ له * لهوُ النساءِ وإن الدينَ قد عزَمَا.

وود أو إد معــبود قــريش كان له صلة بالتحية والمودة فى اللغة .كذلك أطلق على القمــر المقــه، ومنه جاء اسم مكة ، وسين كما يسمىّ عند السومريين وأهل حضرموت ، وســماه العمونيون عم ، ومنه اشتق اسم العاصمة عمّان وقد رُمِز إليه بمجموعة الثور فى الكواكــب، فكان الثور الحيوان المقدس له ، وهذا يفسر كثرة ظهور تصويرات رأس الثور فى الجزيرة العربية ، إذ شاعت التضحية له (٦٥).

ونحــن نعــرف أن الثور كان له منزلة عليا فى مجمع الآلهة المصرى، فقد سموه حابى (حعبى) نسبة إلى النيل والقوى الكامنة فى مياهه، وحرف اليونانيون اسمه إلى Apis أبــيس، وهــو ثــور محدد له صفات معينة كان الكهنة يتعرفون عليها، وقد خصصوا له مقصورة بمعبد بتاح فى منف إبان الدولة القديمة (منذ نحو خمسة آلاف سنة).

وهــذا الــثور وحــيد أمه (البقرة العذراء) التى تحبل لدى تجلى الإله بتاح (الخالق ومُلــهم الفنانين) إذ يصطفق الرعد ويلمع البرق فى السماء ومن ثم يهطل المطر، والميلاد العذرى للثور المقدس والصفات الخلقية التى تميزه تجعل منه كائناً مقدساً فريداً، ومن الجائز جــداً أن يكــون الشعراء العرب قد أضفوا هذا التفرّد على الثور الوحشى الذى وصفوه فى أشــعارهم (٦٦). وفــى دراستنا عن الديانة المصرية (ص٢٥٢) ذكرنا أن أبيس " رمز القوة والخصــوبة، والصــورة الحية لإله النيل والإله بتاح إله منف...وهو عجل أسود ذو بقعة بيضاء على جبهته، وبقع هلالية الشكل على جانبيه وصدره، ولعلها جميعاً ترمز لأوزير(إله القمــر) الذى دمج مع أبيس مبكراً، فنتج الإله سيرابيس، وعلى لسانه جُعل Scarab يرمز قطعــاً للشمس. وهكذا يجمع أبيس فى رأينا حركة الثور وخصوبته والشمس (رع) والقمر

---

(٦٥) *الشورى:* الشعر الجاهلى: ٧٣ ، وعن أبيس وطقوس عبادته راجع دراستنا عنه بالألمانية :
F. Aly, Apiskult

(٦٦) **ibid**

(أوزيـــر) أى أنه إله كونى شامل ... وكان يموت عادة - أو يقتل - فى الثامنة والعشرين من عمره، لأنه يمثل أوزير الذى قضى نحبه فى هذا العمر حسب الأسطورة، وكان يجتاز موكبه الجنائزى طريق الكباش المؤدى من معبد بتاح بمنف إلى مدافنه فى سيرابيوم سقارة".

كما أن الثور ارتبط بالمطر فى عرف أهل البادية، إذ اتخذوه رمز الخصب والرعد والمطـــر (الإلـــه حاداد) وهو أكبر الآلهة الذكور فى سوريا، والثور بعل عند الكنعانيين إله الخصـــب للحقـــول والماشية، وهو الذى يمتطى السحب ويرسل الغيث. إذن فالثور مرتبط بالنـــيل والفيضـــان من جهة والسحب المطيرة من جهة أخرى، و ثمة دلائل كثيرة على أن عـــبادته قـــد انتشـــر ت فى الجزيرة العربية، وهذا كله يشير إلى أنه ارتبط ارتباطاً رمزياً بالمطر ومن ثم بالطهر والاغتسال [٦٧].

ونحـــن الآن ننظر إلى هذه الآلهة وغيرها باعتبارها أصناما حرم الإسلام عبادتها، ونهـــى عن مجرد ذكرها خاصة فى أيامه الأولى حتى لا يرتد الناس لعبادتها. الأمر الذى ترتـــب علـــيه ضـــياع معرفتنا بها وقصورها . ولاشك أنّ هذه الآلهة كانت لها حيواناتها المقدســـة الـــتى تتجلىّ فيها،والكواكب والنجوم التى تعكس صورتها السماوية . وربما أخذ العـــرب آلهـــتهم هـــذه عـــن جيرانهم المحيطين بشبه الجزيرة العربية، وهم من أصحاب الحضـــارات القديمة كالهنود والفينيقيين والمصريين ، فالدليل قائم على قيام العلاقات معهم، فقد تاجر معهم العرب وأصهروا إليهم ، ونشأت مع ممالكهم العلاقات السياسية [٦٨]. ونحن نعلـــم آخر صور هذه العلاقات فى فترة ما قبل الإسلام إذ قامت إمارتا الغساسنة والمناذرة المتخامتين لإمبراطوريتى الفرس والروم .

([٦٧]) **الشورى**: الشعر الجاهلى، ١٢١ - ١٢٦ وقارن: ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان: ١١١ - ١١٥. وجدير بالملاحظة أن بعل عند الفينيقيين كانت تعنى الإله وجمعها بعاليم ، وهى مرادف لكلمة ملـــك السامية أيضاً ، وتعنيان معاً السيد أو الملك ، فكل إله هو بعل ، وليس بعل إذن إلهاً معيناً اللهم إلا فـــى رأس شـــمرا إذ كان بعل إلهها الأكبر. وكما أطلقوا على آلهتهم بعاليم سموها أيضاً إيلونيم (جمع إيل بمعنى إله على العموم أيضًا) - راجع : **ج كونتنو** : الحضارة الفينيقية ؛ ص ١٣٢-١٣٤ .

([٦٨]) أفـــاض العلامـــة بـــيومى مهران فى شرح أبعاد العلاقة بين العرب والمصريين منذ أقدم العصور ، وحشـــد أدلـــة كثيرة على رأيه ، وإن كنا لا نوافقه فى بعضها . راجع :بيومى مهران : مصر والشرق الأدنى: ١ : ص ٢٨-٤٨ بعنوان: "عروبة مصر".

فقد أسس الغساسنة إمارتهم فى موضع الأردن الحالية وجزء من سوريا، وقد ظهروا على منافسيهم من القبائل العربية وقاموا بدورهم فى حماية الدولة الرومانية آنذاك. ويشوب تـاريخهم الكثير من الغموض . ومن أمرائهم الحارث بن جبلة (٥٢٨-٥٦٩) الذى اشتبك فى حروب كثيرة مع المنذر الثالث وانتصر عليه فى قنسّرين عام ٥٥٤م فى يوم حليمة الذى صار مضرب المثل فى قول العرب "ما يوم حليمة بسرّ" (٦٩)

أما المناذرة فقد حكموا إمارة الحيرة التى أسسها الفرس جنوب شرقى مدينة النجف الحالـية فـى عهـد سابور الأول (عام٢٤٠م تقريبا) رِدءاً لإمبراطوريتهم، وحماية لها من القبائل العربية المغيرة . وقد شهدت الإمارة أزهى عصورها فى عهد المنذر بن ماء السماء (حوالـى ٥١٤-٥٥٤م) الـذى دانت له قبائل نجد و شرقى الجزيرة، واشتهر من أمرائها النعمان (الثالث) بن المنذر (ح ٥٨٠-٦٠٢م) الذى مدحه النابغة الذبيانى بقصيدته الشهيرة . ويبدو أن ذلك الأمير كان صعب المراس ميالاً للاستقلال فغدر به كسرى وقتله، فثارت قبيلة بكر نصرة له، وانتصرت على خلفه المسمى إياس وعلى الفرس فى يوم ذى قار ، وظلت أمور الولاية مضطربة حتى فتحت على يد المسلمين بقيادة خالد بن الوليد عام ٦٣٣م (٧٠).

وثمـة مـا يدل على أن أمراء الحيرة عاشوا فى ترف ورفاهية من العيش حسب ما يورده العلامة أحمد أمين فى وصف محافلهم (٧١) .

وثمـة مـن يفـترض أن آلهة العرب هذه ليست إلا آلهة مصرية خالصة حرّفت أسماؤها لتلائم اللسان العربى ، فاللات (وأصلها إيلات مؤنث إيل عند الساميين) ليست إلا إبـدالا عـن رع وهـو إلـه الشـمس المصرى، والعزى عن إيزة (إيزيس زوج أوزير) والطـاغوت عن تحوتى (جحوتى) إله المعرفة الذى كان يرمز له بطائر مالك الحزين ... هذا الرأى صاحبه أحمد باشا كمال، ونقله عنه بادج فى كتابه عن "آلهة المصريين"(٧٢) وهو إن لم يكن صحيحاً فإنه يشير إلى وجود علاقة تأثير وتأثر محتملة .

---

(٦٩) محمـد الموافـى: قراءة فى الأدب الجاهلى: ٣٤ – ٣٥، وقارن: أحمد أمين: فجر الإسلام، ص ٢١ وما بعدها، ألبرت حورانى : تاريخ ،ص٣٣

(٧٠) الموافى: المرجع السابق: ٢٩ – ٣١ وقارن: فجر الإسلام: ١٨ – ٢١.

(٧١) فجر الإسلام: ٢١ .

(٧٢) W. Budge, "The Gods", .preface

وعلـــى أية حال فعلينا أن نراعى أمراً هاماً وهو أن الفكر الدينى عند العرب فى ذلك الحين كان يعيش آخر أيامه قبيل ظهور الإسلام ، فقد سبقته المسيحية واليهودية بالدعوة إلـــى التوحيد، كما أن المصادر الكتابية والوثائق تعوزنا فى هذا الصدد . ولكن هذا لا يعنى أنهم لم يعرفوا الأساطير بل على العكس تماماً يؤكد معرفتهم بها مما يستثير عجبنا أن يزعم " أغلـــب الدارسين أن العرب لم يعرفوا الأساطير ، ويستندون فى ذلك إلى من زعم أنهم لم يكونوا من أصحاب الملكات الخلاقة التى تعتمد على الخيال الواسع ، مع أن مراجعة عاجلة حـــتى فى كتاب النقائض تبين أنهم لم يكونوا ينقصهم شئ مما حفلت به أساطير الإغريق، وما أشبه "المينوطور " ـ وهو الحيوان الخرافى الذى كان نصفه الأسفل نصف عجل ونصفه الأعلى نصف رجل ، وله أنياب الأسد وقد قتله تيسيوس – بالغول التى طالما عرضت فى أشعار شجعان العرب" [٧٣].

وفى شمالىّ الجزيرة العربية تقوم مدائن صالح وهى آثار ثمود الذين أرسل الله فيهم صـــالحاً ، فعصـــوه وأهلكهـــم الله لطغيانهم ، وقد صارت ناقة صالح مضرب الأمثال عند العرب ونذير الشؤم فى تراثهم شأنها شأن ناقة البسوس" إذ يروى أن جسّاساً قتل الملكَ كليباً الأخ الأكـــبر للزيـــر ســـالم ، وجاء عبد البسوس ليجزّ رأسه ويحملها إلى "الهايلة" سيدته، فاســـتمهله كليـــب ليكتب رثاء ذاته، وصيته لأخيه المهلهل الزير سالم .. وتمّ إنجاز ما كان وعادت البسوس إلى موطنها باليمن [٧٤].

ومـــن هـــنا يظهر فى شعرهم أحيانا وصف الناقة باعتبارها عدواً فاتكاً أو رفيقا لا تؤمن بوائقه وإن كانت الناقة فى أحيان أخرى كثيرة هى رُفيق السّفر، ولا عجب فقد كانت وســـيلة الانـــتقال ومـــن ثم النجاة من مهالك الصحراء، وقد نسجت الأساطير حولها لهذه الأسباب[٧٥]. فروى أنها ولدت من بطن الصخرة – وهذا يذكرنا بمولد أفروديت من البحر ، فالصـــحراء منزلتها عند العرب كمنزلة البحر عند اليونان ، والعرب سموا نجوما كثيرة بالـــناقة والجمـــل ، وتحكى أسطورة النجوم أن الدبران سيقت صداقاً للزهرة.وآية ذلك أن القرآن ذكر أسماء كثيرة للناقة كما فى قوله عز وجل : "مـــا جعل الله من بحيرة ولا سائبة

---

(٧٣) أحمد كمال زكى: الأساطير، ٧٨.

(٧٤) الأصفهانى: الأغانى: ١ : ١٤٧، كشف الظنون عن أخبار الكتب والفنون، دار سعادة، ص ٥٢٤.

(٧٥) الشورى: الشعر الجاهلى، ٧٧ .

ولا وصــيلة ولا حــام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب وأكثرهم لا يعقلون " (المــائدة/١٠٣) . ويــنقل الشــورى طقساً جنائزيًا عند العرب القدامى، فيروى أنهم كانوا يــتركون ناقــة المــتوفى على قبرة ليركبها فى يوم الحشر ، وقد سموها (البليّة) وكانوا يــتركونها مقيدة-هكذا حتى يدركها الموت [٧٦] . ولعلّ هذا طقس عريق فى القدم، وهو على كل الأحوال يذكرنا بطقوس المصريين الجنائزية ، إذ كانوا يتخذون لفراعنتهم ونبلائهم مراكــب مقدســة لتقلهّم فى رحلتهم عبر بوابات العالم الآخر ومقاطعاته التى عنوا بوصفها وصــفاً تفصيليا فى كتبهم الدينية . فالمركب النيلى هنا والناقه (أو سفينة الصحراء) هناك هى وسيلة الوصول الآمنة لعالم الخلود .

وإذا كــان المصــريون مــنذ فجــر حضــارتهم قــد استعاضوا عن القربان الحيّ بالتصــويرات والطقــوس السّحرية فإننا نعتقد أن العرب ربما اهتدوا أيضا إلى رمزية مثل ذلك الطقس ، فاستغنوا عن تقييد الناقة عبثاً حتى وفاتها .

والــناقة (رمز الأمومة والأنوثة) من ثمّ من رموز الخصوبة ، وقد رمزوا بها إلى السماء التى تدّر غيثها كما تدر الناقة اللبن ، الأمر الذى يذكرنا بأسطورة "بقرة السماء " عند المصريين أيضاً ، تلك البقرة التى اضطلعت بحمل إله الشمس إلى أعلى بعد أن كان عرشه علــى الأرض ، وقــد اســتطالت قوائمها استطالة لا نهائية لتصبح دعائم السماء الأربع ، ويصير جسدها رمزاً للسماء ذات النجوم . هنا تتضح الموازاة فى الأسطورتين ، ولا عجب فى هذا فالإنسان منذ القدم لا ينفكّ يسقط مشاعره على الطبيعة فيعتبرها أنثى أو أما حانية ، أو يتخذ لذلك رمزاً من عالم الحيوان: الناقة أو البقرة مثلا . وسنرى فى أشعار العرب كيف اهتموا بوصف الناقة توطئة لمديح الملوك والأمراء ، فالناقة تعنى فيما تعنى الحركة والعمل ومــن ثم استمرارية الحياة وديمومتها. [٧٧] والناقة العنتريس – التى ذكرها ابن الأبرص – لهــا نظير فى السماء يسمىcentaurus (قنطوروس) ومحلها فى وادى الظلمان كما يقول الفلكــيون حيث تبدو النجوم فيه على هيئه النعام .. وفى كل طرف من طرفى الوادى ظليم بيــنهما مجموعــة من الكواكب سموها الرئال . وفى القاموس المحيط أن القنطريس الناقة

---

(٧٦) المرجع السابق، ص ٧٨ .

(٧٧) المرجع السابق، ص ٧٨.

الشـديدة الضخمة [٧٨]. ولا عجب إذن أن العرب كانت تستسقى بالنجوم ، فهى رمز الناقة الحلوب التى تدرّ لبانها للعطشى. فإذا تأملنا تشبيه إمطار السماء بالناقة المدرار للبن أدركنا أثر الأسطورة فيه ، وما أكثر التشبيهات التى تمرّ بنا في الشعر مرّ الكرام وهى فى الواقع سـليلة أساطير عريقة ! وهى أساطير مليئة بالإشارات حافلة بالدلالات . وبناء على هذا لا نؤيـد رأى بعـض النقاد أن الشعر العربى الجاهلى كان شعراً خالياً من الرمز ، إذ يذهب هـؤلاء إلـى أن البداوة دمغت أدبهم بصفات منها الأمية والتناقل الشفهى عبر الروايات ، والـبعد عـن التأمل واستخدام الرمز ،فكل شئ – على حد تعبيرهم – واضح جلىّ فى تلك البيئة البسيطة الساذجة .

ويستشـهد العلامة درويش الجندى على ذلك بما ذهب إليه فيليب حتى ، الذى يقرر أن الديانات السابقة على الإسلام قد عفا أثرها ولم يعرف عنها عرب الجاهلية شيئاً . ويذهب هارباك إلى نفس هذا الاستنتاج الذى يؤيده نيكلسون بدوره ، فيقول إن أثر الدين كان ضعيفاً فى حياة العرب [٧٩].

والواقع أنه ليس من السهولة بمكان أن نستوثق بهذه الأحكام ولا تلك الاستنتاجات ، ولا أن نوافق عليها . فاللغة العربية مليئة بالرموز ، والشعر الجاهلى نموذج أمثل للرمزية ، وتلك هى القضية التى نعنى بتوضيحها فى هذه الدراسة .

وفـى بيئة الكهانة والأسطورة لم يكن غريباً أن يلجأ أهل البادية إلى الكهان لينبئوا بالـنحوس والسـعود ويقـرأوا الطالع ، وإذا كان ثمة من علم منطق الطير – نعنى النبى سـليمان بن داود عليهما السلام – كما نسب ذلك لذى القرنين ولقمان الحكيم ، فإن الإنسان ميّال بطبعه لاستكناه الغيب والتنبؤ بحظه. فقد كان لكهنة آمون طقوسهم الخاصة بالتنبؤ فى معـبد الكرنك، وكان الناس يقصدونهم، كذلك عرفت نبؤءة معبد دلفى الخاص بالإله أبوللو ببلاد اليونان، تلك النبوءة التى ذكرت فى مأساة أوديب على سبيل المثال. فلا غرو إذن أن يشيع لدى العرب التطيّر من أشياء معينة ، فكانوا يتطيرون بالمرأة والطامث والدار والفرس

---

(٧٨) المرجع السابق، ص ١٠٢ .

(٧٩) درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى: ١٥٠ – ١٥٦، وقارن: Nicholson, A Lit. History, . p. 135

وعتبات البيوت والغراب – فأطلقوا عليه غراب البين – والغراب الأسود والعطاس والسعال والبومة ، فأسموها أم الخراب أو أم الصبيان [80]. ونستشهد هنا بقول عنترة فى رثاءمالك بن نويرة:

ألا يا غرابَ البينِ فى الطيرانِ   أعِرنى جناحاً قد عَدمتُ بنانِ

كذلك عرفوا ضرب القداح ، ومن ذلك ما يروى عن امرئ القيس حين همّ بالأخذ بثأر أبيه، فجهز لذلك جيشاً ، وفى طريقة نحو بنى أسد مرّ "بذى الخُلَصة" وهو صنم بتبالة بين مكة واليمن كانت العرب تعظمه ، فاستقسم عنده بأزلامه، وهى ثلاثة قداح : الآمر والناهى والمتربص . فلما أجالها خرج الناهى ، فأجالها ثانية فخرج الناهى، وكذلك فى الثالثة، فغضب امرؤ القيس فجمعها وكسرها . وضرب بها وجه الصنم وخرج وهو يقول : لو كان المقتول أباك ما عُقتنى . ويروى أنه لما فعل هذا قال:

لو كنتَ يا ذا الخَلَصِ المَوتورا   مثلى وكان شيخُكَ المَقبورا

لم تنهَ عن قتلِ العداةِ زُورا" [81]

وفى هذا الصدد – أى التطيّر ورمى القداح – يقول الكميت بن زيد الهاشمى فى مدحته الشهيرة لآل بيت الرسول :

" طربتُ وما شوقاً إلى البيضِ أطربُ   ولا لعباً منى وذو الشيبِ يلعبُ
ولم يُلهنى دارٌ ولا رسمُ منزلٍ   ولم يتطرّبنى بنانٌ مخضّبُ
وما أنا ممن يزجُرُ الطيرَ همّه   أصاحَ غرابٌ أم تعرّضَ ثعلبُ
ولا السانحاتُ البارحاتُ عشيةً   أمرَّ سليمُ القرنِ أم مرَّ أعضبُ"

والزجر الاستدلال بأصوات الحيوان وحركاته وأحواله على الحوادث المستقبلية، والسانحات الطير التى تمّر من اليسار إلى اليمين وكان هذا فألاً حسناً عند العرب ، وأما البارحات فهى التى تمّر من اليمين إلى اليسار ،وهذا فأل سيئ ، والأعضب المكسور

([80]) شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور، ص ٤١٥ – ٤١٦ .

([81]) ديوان امرئ القيس، ص ١٢

القرن[٨٢].

وكان **الكميت** من أغزر الشعراء الهاشميين شعراً، وأشدّهم تفانياً في حب آل البيت، يقول عنه العلامة القط :

"وقد عُرف **الكميت** بأنه كان يحسن الخطابة ، ولا شك أن هذه الموهبة تبدو جلية في شعره السياسي بوجوه فنية كثيرة ، بعضها يتصل ببناء القصيدة وتسلسل صورها وأجزائها ، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعها وتكوين الصور نفسها " [٨٣] .

وهذا ما سنتناوله بشيء من الإفاضة في موضع لاحق من دراستنا.

([٨٢]) المنتخب من أدب العرب: ٢ : ١٣٥. والكميت بن زيد الأسدى الهاشمى كان شاعراً خطيباً نشأ بالكوفة وتأدب على علمائها وأخذ عن الأعراد وعالج الشعر، وبرز فيه واتصل بالولاة والهاشميين يمدحهم وينال جوائزهم. وقد لقى فى سبيل مذهبه الشيعى والعدنانى بلاء كثيراً و توفى سنة ١٢٦هـ . وشعره يظهر أثر الحفظ الكثير لأشعار سابقيه مع حُسن السَّبك وإخلاص لرأيه حتى آثار الفتنة بين عدنان وقحطان وفتح للشيعة طريق مناظرة خصومهم بالشعر .. كما يقول أصحاب المنتخب. قارن أيضاً: القط: الشعر الإسلامى، ص ٢٧٨ وما بعدها عن شعر الكميت.

([٨٣]) القط: المرجع السابق: ٢٧٩.



الباب الثانى

نماذج من الشعر الجاهلى: امرؤ القيس

مـــا أوضح تجلى الأسطورة فى الشعر الجاهلى: الأسطورة ذات الرموز والإشارات واللغـــة البيانـــية الغنية بالأخيلة الضاربة بجذورها فى أعماق الطبيعة، وما أشدّ أسطورية تصـــورنا عن **الملك الضليل** الشاعر امرئ القيس، فلأسباب كثيرة لم يصلنا شعر سابقيه، فنســبنا إلــيه كثــيراً مــن الأوليات.فالنقاد يجعلون منه الشاعر الأول الذى وقف بالأطلال واســتوقف صــحبه عليها، وشبّه النساء بالظباء والبيض، ووصف الخيل وشبهها بالعقبان والعصىّ،وأجاد فى التشبيه وهو أحسن طبقته تشبيهاً وقيد الأوابد، وفصل بين النسيب وبين المعنى.ونضيف لما قاله النقاد التشبيب بالعذارى ووصفهن تارة بأنهن درر يصونها البحر، وتــارة بالظباء والمها، وتشبيه الكشح الهضيم بالجديل والسيقان بأعواد البردى والشعر بقنو الــنخلة، فضــلاً عن تقديمه جملة من الأوصاف للجواد باستعارة أحسن صفات الحيوان له والرمز لقوته وسرعته، بل وصف الليل والهموم المصاحبة له[1] .

وفــى هــذا يقول *مصطفى عبد الشافى* إن ثقات الرواة أجمعوا على ابتداعه أشياء حــازت الاستحسان، وجرى عليها الشعراء العرب، " فمنها: استيقافه الصحب، والبكاء فى أطــلال الديــار، ومــنها: رقة الغزل، ولطف النسيب والفصل بينهما وبين المعنى المراد، ومــنها: قــرب المــأخذ، وتشبيه النساء بالظباء وبالبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان وبالعصى وجعلهــا قيد الأوابد، وإحسانه التشبيه فى ذلك كله. وما لا جدال فيه أنه كان أجود الشعراء فيما طرق من أغراض، وما ابتدعه من المعانى[2]".

ولكنــنا إذ ننســب له كــل هذه الأوليات إنما نتناسى تراثاً أدبياً عظيماً ورثه امرؤ القــيس، وهــو يمتد فى أقل تقدير إلى خمسة قرون، بل إننا نقول إن هذه الفترة السابقة له ليســت إلا دورة فى عداد دورات أقدم منها. وإذا كان شعر امرئ القيس ومعاصريه وصلنا

([1]) راجع مثلاً: ابن سلام الجمحى: طبقات، ص ٢٦ – ٢٧ إذ يذكر أوليات لامرئ القيس. كما يذكر أوليات النابغة والأعشى ص ٢٧ – ٢٩ .

([2]) ديوان امرئ القيس، ص ٢٤ .

عـــبر رواة، فـــدوّن منه ما دوّن وأهمل ما أهمل، وربما وصلتنا القصيدة الواحدة فى عدة روايات فإن شعر الذين سبقوه قد فُقد، أو على الأقل لم يصلنا بعد، ولا نستغرب والحال هذه أن تكون الأوليات التى نسبت لشاعرنا إنما هى أوليات من سبقه.

وفى رأينا أن هذه الأوليات كلها تقاليد شفاهيه قديمة دأب عليها الشعراء السابقون له، فقد وقفوا على الأطلال قطعاً، وثمة إشارة لهذا فى قول عنترة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ؟ أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ توهّمِ؟

بل فى قول امرئ القيس نفسه:

عُوجا على الطللِ المحيلِ لعلّنا نبكى الديارَ كما بكى ابنُ خِزامِ؟

والواضح أن ابن خزام هذا كان ممن اشتهر بالبكاء على الأطلال قبل امرئ القيس. وذكـــر الفزيجات فى دراسته أنه امرؤ القيس بن حُمام (أو حذام أو خذام أو خدام) الكلبى، وقـــد روى عنه الآمدى فى المؤتلف والمختلف والبغدادى فى خزانة الأدب وغيرهم . كما يروى ابن حزم أنه لم يجمع له سوى سبعة أبيات فضلاً عن بيت ينازعه فيه صاحبنا امرؤ القيس الكندى، وهو:

كأنى غداةَ البينِ يومَ تحمّلوا لدى سمُراتِ الحىِّ ناقفُ حنظلِ [٣]

✍ تعريف بالشاعر:

وقبل أن نفند آراء النقاد فى هذا الصدد يجب علينا أن نعرّف بسرعة بشاعرنا امرئ القيس، فهو من قبيلة كندة اليمانية التى كان منزلها غربى حضرموت، وقد تعدد ترحالها فى أرجـــاء الجزيرة العربية. وإمارة كندة ازدهرت فى نجد منذ أواسط القرن الخامس للميلاد، وتولّـــى رئاســـتها حُجر آكل المرار، ويبدو أن إمارته ناهضت إمارتى المناذرة فى الحيرة والغساســـنة فـــى الشام، وترتب على هذا حدوث صدام معهما. وفى القرن السادس تعاظم ســـلطان الحـــارث أمير كندة، وفى إحدى معاركه الطاحنة ضد المنذر بن ماء السماء خرّ قتـــيلاً. وأمـــا حُجر الكندى – أبو امرئ القيس – فقد قتلته بنو أسد لخلاف على إتاوة كان

([3]) عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٣٠٦ – ٣١٥.

يفرضــها عليهم، كما أنه نكّل بهم فى إحدى غزواته وطردهم من منازلهم فى جنوب وادى الرُمَّة .. وتتعدد الروايات فى هذا الشأن، وتذكر إحداها أن عبيد بن الأبرص شاعر بنى أسد قد استعطف حجراً بقوله:

يا عينُ فابكى ما بنى　　　أسدٍ فهم أهلُ الندامةْ [٤].

فعفــا عــنهم. ولا يعتقد العلامة شوقى ضيف أن حجراً مات غيلة بعد هذا، بل فى معــركة ضارية كانت الغلبة فيها لبنى أسد على بِلته، مما ألقى بعبء الانتقام على كاهل ابنِه امرئ القيس بن حُجر [٥].

والمظــنون أن امــرأ القيس ولد فى أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس الميلادى ، وما وصلنا عنه من روايات يشبه الأساطير، فقيل إنه كان يعيش حياة بوهيمية، فيســاير أخلاطــاً من القبائل من طيئ وكلب وبكر ... يخرجون للصيد والطرد، وينزلون بــالغدران والــرياض ليذبحوا ويأكلوا ويشربوا الخمر، ويستمعوا للقيان. وقد ظل فى حياة اللهــو هذه دهراً حتى أتاه مقتل أبيه فظل يعاقر الخمر حتى لا يكاد يفيق، فلما تنبه أقسم أن يأخذ بثأر أبيه، فتحالف من أجل هذا مع بكر وقبائل أخرى، وأمعن القتل فى بنى أسد حتى تشــتتوا، ومــن العجائــب ما يروى عن رحلته إلى القيصر فى الآستانة، وهو جوستينيان ودخوــله الحمــام معه، وأنه هام غراماً بابنة القيصر. ولما علم القيصر بهذا أرسل له حلّة مسمومة فمات حين ارتداها[٦].ويقال إنه دُفن فى أنقرة وكان القيصر قد ولاه إمارة ...

وأيــاً كــان أمر هذه القصة فالنقاد يرونها أشبه بأسطورة لا نصيب لها من الواقع، ولكــنها تــدل علــى أية حال فى رأينا على طبيعة ذلك الشاعر، **فهو مغامر رحال مقتحم**، وتتبدى لنا فى شعره ومعلقته هذه الطبيعة فى جلاء ووضوح. ولذلك لا نستبعد أبداً أن يكون

---

(٤) ديوان لبيد: ص ١٣٧ (دار صادر – بيروت).

(٥) تعــددت الروايات فى شأن هذه النزاعات والحروب، وقد تناولتها تفصيلاً المراجع التالية: الأصفهانى: الأغانى – ط. – ساسـى – ٨ : ٦٢، ياقوت: معجم البلدان: ٣ : ٤٢٨، ابن الأثير: الكامل: ط. المطبعة الأزهرية – ١ : ٢١٣، ابــن خلــدون: تاريخ ابن خلدون – ط نهضة مصر ٢: ٥٠. المفضليات: ط لايل: ١ : ٤٢٧ ، تــاريخ الطبرى – ط . أوربا: ١ : ٩٠٠، وقارن شوقى ضيف: العصر الجاهلى ٢٣٢ – ٢٣٥. وهو يحلل الروايات المختلفة ويفاضل بينها.

(٦) ضيف: العصر الجاهلى، ٢٤٠، عفت الشرقاوى: الأدب الجاهلى: ١٩٩.

قد التقى بالقيصر، فهو ملك ابن ملك، ولعل القيصر كان يسعى إلى استمالته إلى جانبه كما كان دأب القياصرة في سياستهم مع زعماء القبائل ليؤمنوا حدود إمبراطوريتهم التي أوهنها الصراع مع الفرس.

منزلته الشعرية:

لامــرئ القيس منزلة الرائد المبتكر في الشعر العربي، وهي منزلة أعلى منها قلة معرفتــنا عن تلك الفترة المبكرة. وفضلاً عن الأوليات التي تنسب إلى ذلك الشاعر فقد كان فخــوراً بشعره إذ يروى عنه أنه: "كان شديد الظنة في شعره كثير المنازعة لأهله مدلاً فيه بنفسه واثقاً بقدرته" [٧]. ويضربون لذلك مثلاً بالمماتنة التي جرت بينه وبين التوأم اليشكري ***ومطلعها***:

امرؤ القيس: أحارِ ترى بُريقاً هبَّ وهنا

التوْم : كنارِ مجوسَ تستعرُ استِعارا

على أن هذه المنازعة جرّت عليه نقد زوجته التي فضلت على قصيدته:

خليليَّ مرّا بي على أم جُندبِ ... نُقضِّ لُبانات الفؤادِ المعذبِ

قصيدةَ علقمة بن عبدة في معارضتها، ومطلعها:

ذهبتَ من الهجرانِ في كل مذهبِ ... ولم يكُ حقاً طولُ هذا التجنّبِ[٨]

معلقة امرئ القيس:

والمعلقات تدل كما أجمع الرواة والنقاد – على نفاسة تلك القصائد وغناها وأوليتها، ويؤكد النقاد الآن أن امرأ القيس زعيم الشعراء الجاهليين، ويدلون على ذلك بشهادة الرسول ﷺ بالــتفوق إذ جعله حامل لواء الشعراء إلى النار وقائدهم.وإذا كانت القصائد قد رويت في الجاهلــية فــإن القارئ اليوم يقوم بدور الراوية والمتلقي معاً، مواجها عوائق لغوية وقيمية

---

(٧) داود سلوم: تاريخ النقد العربي، ص ٣ ، ١٠.

(٨) نفس المرجع، ص ١٠ – ١١.

ليست هينة نظراً لاختلاف العصر والبيئة. كذلك تتضمن المعلقات إشارات إلى حكايات شعبية قد تصل إلى آفاق الأسطورة. إن قصة دارة جلجل حكاية شعبية مكتملة العناصر"[٩].

يقول **سليمان العطار**: وفكرة شفاهية الشعر الجاهلي وشعبيته تجعلنا نظن أكثر الظن في أنه قد فقد شيئاً أصيلاً وهاماً عند تدوينه. إنها طريقة الأداء والتلقي التي لا نكاد نعرف عنها إلا أقل من القليل، لكننا أيضاً إذا نظرنا إلى الفنون الشعرية الشفوية المؤداة اليوم أدركنا خصائص غنائية وتلحينية مفقودة كما ندرك تماماً نوعاً من الترابط الحميم كان لابد أن يحدث بين الرواة والمتلقين.." [١٠].

وفي هذا المعرض يصدق ما قاله ابن الأثير عن أمثال العرب: "ذلك أن العرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم كالعلامة التي يعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشد اختصاراً" [١١].

وهذا الشعر الشفاهي لم يكن بدائياً كما **يقول ألبرت حوراني**، والمعلقات قصائد أصيلة من ذلك الزمان وإن تعددت صيغها بتعدد الرواة، فحوراني يعارض قضية النحل، معترضاً على طه حسين ومرجليوث، وقد استقر الباحثون على أن وضع بيت أو جملة أبيات لا يعني أن كل الشعر الجاهلي منحول [١٢].

والقصيدة التي نحن بصددها وهي معلقة امرئ القيس تقع في سبعة وسبعين بيتاً، وشرحها الأنباري والزوزني في "المعلقات السبع" وسليمان العطار، كما قدم لها عفت الشرقاوي تحليلاً لغوياً وافياً في "قضايا الأدب الجاهلي"[١٣] . وأما شوقي ضيف فيتناول المعلقة ضمن تحليله لشعر امرئ القيس بعامة في كتابه "العصر الجاهلي"[١٤]. ويعنينا في

---

(٩) سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص ٧ وراجع القصة في شرح المعلقات للزوزني كما سنورد فيما بعد.

(١٠) نفس المرجع، ص ٧.

(١١) ابن الأثير: المثل السائر، ص ٥٤.

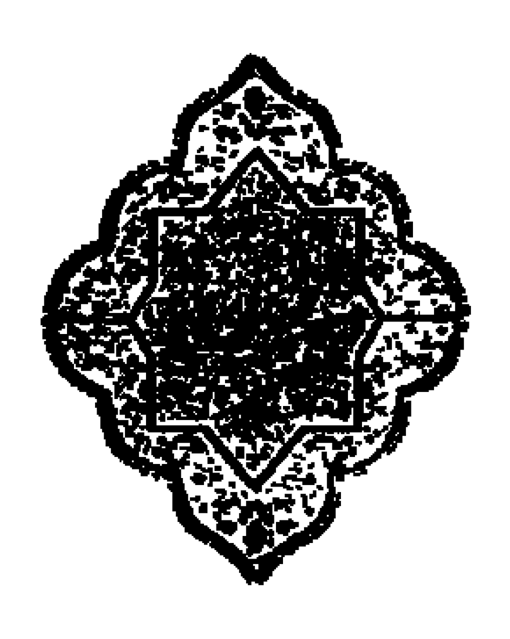
(١٢) ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ١ : ٣٩ – ٤٠ .

(١٣) عفت الشرقاوي: الأدب الجاهلي، ص ٢٠٦ – ٢٢٧ .

(١٤) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٤٨ – ٢٦٥.

هــذا المقام أن نعرف بأهم موضوعات (فصول) المعلقة إذا يستهلها الشاعر استهلالاً جذاباً بالبكاء على الأطلال مخاطباً صاحبيه ذاكراً أسماء تلك المعاهد وما حل بها من إقفار شاكياً بُرح الهوى.

ثم يثنى بذكريات لهوه مع الحسان ومنهن أم الحويرث وجارتها (الأبيات: ٧ – ٢٨). كمـا يذكـر أنه عقر مطيته للعذارى وأكل معهن وركب الراحلة مع ابنة عمه عنيزة بنت شرحبيل، وكيف اقتحم خدرها وراودها، وهى تمعن فى الصد والتدلل وتهدده وتتوعده. وبعد ذلك يستطرد إلى وصف الحبيبة (الأبيات: ٢٩ – ٤٣) فيصور عبقها وبياض بشرتها وجمال نظرتها وجيدها وشعرها وكشحها وأصابعها .. إلى سائر تلك الأوصاف . وفى الأبيات (٤٤ – ٤٧) يصف الليل وأرقه وهمومه فيقارنه بالموج ثم ينتقل لوصف الذئب والحوار معه (٤٨ – ٥١) ويقال إن هذه الأبيات منحولة عليه.وما يلبث أن ينتقل الى وصف فرسه الذى قيد به الأوابـد (الأبـيات ٥٢ – ٦١) ويمعن فى وصف خفته وسرعته وقوته فى استعارات بليغة أخاذة، فيشبهه مثلاً بخذروف الوليد الصغير الذى يديره بحبل يمسك به بكلتا يديه. ثم يعرج إلـى الصـيد والطعام (الأبيات ٦٢ – ٦٩) فيصف الطراد والطهى ويثنى على فرسه.وإذا يختـتم القصـيدة بفصل وصفى (الأبيات ٧٠ – ٨١) إذ يصف لنا المطر والطبيعة، فيشبه البرق بسنا الراهب المتبتل، والسيل الذى يتبعه وكأنه يغرق السّباع ويطاردها.



الفصل الأول من المعلقة

والقصـــيدة في مجملها حافلة بالإشارات الرمزية وتتسم بالمنحى الرومنسى القوى، وهــذا مــا سنوضحه فى تحليلنا فصولها تحليلاً أدبياً [١٥]. فالفصل الأول (١ – ٦) ظاهره الوقــوف بـــالأطلال واستيقاف الصحب بها، وباطنه تصوير حال الوله والعشق التى ألمت بالشاعر وعرض تيار شعوره الغارق فى الذكريات.

قِفَا نبكِ مِن ذكرَى حبيبٍ ومنزلِ	بسِقطِ اللوَى بينَ الدَّخولِ فحوملِ
فتوضحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها	لما نسجَتْه من جنوبٍ وشمألِ
ترَى بعَرَ الأرآمِ فى عَرَصاتِها	وقيعانِها كأنهُ حبُّ فُلفلِ
كأنى غداةَ البينِ يومَ تحمَّلوا	لدَى سمُراتِ الحىِّ ناقفُ حنظلِ
وقوفاً بها صَحبِى علىَّ مطيَّهم	يقولونَ لا تهلِكْ أسىً وتجمَّلِ
وإن شفائى عبرةٌ مُهَراقةٌ	فهل عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

يــدل على هذا عبارات مثل: ذكرى حبيب – لم يعفُ رسمها – بعر الأرآم – ناقف حنظل – لاتهلك أسىً – إن شفائى عبرة – .. إلخ . وذكرى الحبيب تحيل إلى تذكر الأماكن التى جمعت به: **سقط اللوى والدخول وحومل** وتوضح والمقراة، فما ذكر هذه جميعاً إلا دليل علــى تمكــن حـــال الوجد من الشاعر، وهى لم تزل حية حاضرة فى خاطره، إذ لم يعف رسمها أو لم يكد، وهل بعرُ الأرآم إلا أثر يفيد أن الديار لم تزل آهلة مفعمة بالحياة إذ تجول الظــباء فـــى جنــباتها؟ مع أن ظاهر العبارة يدل على أن الديار أصبحت خالية من أهلها! صـــحيح أن الأحبة فارقوها فبدت عافية رسومها شاحبة أطلالها، ولكن (الظباء) لفظ يرمز إلـــى الشمس ومن ثم إلى المحبوبة، وحتى لو أخذنا معناه القريب فهو حيوان جميل محبوب. وبصـــدد الأماكن التى يذكرها الشاعر مثل الدخول وحومل يرى الباقلانى وهو مثال للنقاد التقليديـــن أن ذلك إسراف فى ذكر أماكن الهوى، بينما يفند عفت الشرقاوى هذا، فيرى أنه دليل استغراق الشاعر فى فكرة الفناء. يقول الشرقاوى: "فليس المقصود هو التعريف ببعض أماكـــن اللهـــو الـــتى كان يغشاها –على الحقيقة – كما فهم الباقلانى وغيره، وإنما يصير

---

(١٥) راجع القصيدة فى: الزوزنى: شرح المعلقات السبع، ص٧ وقارن:ديوان امرئ القيس: ص ١١٠-١٢٢ .

الهدف من هذا التعدد هو التعبير عن استغراق الفناء لجميع ما يكون، فمهما تتعدد الأماكن، ومـــع واقعيتها القريبة التى نعرفها جيداً عن كثب، فهى إلى زوال وسواء علينا أتلمسنا آثار الأحبة هنا أو هنالك، فى هذه أو تلك من الأماكن، فالموت فى النهاية يشمل كل حى، وذلك هـــو مغزى الإحساس بالألم الذى يعبر عنه امرؤ القيس، فهو لا يبكى حباً شخصيّا هو حب عنـــيزة أو فاطمة أو غيرهما كما فهم النقاد وإنما يبكى الحياة نفسها: وما فيها من تناقض، وما تنتهى إليه فى كل حال من الفناء"[١٦].

وثمة ملاحظة أخرى وهى أن الشاعر لمح الجمال فيما يبدو قبيحاً مثيراً للاشمئزاز ، فإذا به يشبه بعر الأرآم (روثها) بحب الفلفل المتناثر، ليصنع من القبح جمالاً أو لنقل القبح الجمالى. وإذا كان قد نجح فى هذا فإننا نرى أن الدادائيين قد انحطوا بجمال الفن إلى درجة القـــبح المـــنفر الباعث على الاشمئزاز حقاً حين نادوا فى خضم ثورتهم الفنية حوالى عام ١٩١٩ بأن الفن ليس إلا عرضاً للقمامة القذرة ممتزجة بالكلام الفارغ أو اللغو والهراء الذى لا معنى له [١٧].

وفـــى هـــذا يحضرنا تعليق **سليمان العطار** إذ يقول: "والبعر رمز للذكرى والمنزل معـــاً. تـــبقى آثـــار الحبيب فى قبحها بسبب كونها أشياء مهجورة لكنها أسهم تشير لجمال الحبيـــب الخـــالص من ناحية، وللآلام من ناحية أخرى: يرمز البعر للقبح، والأرآم للجمال الخالص والفلفل للآلام الحارقة"[١٨].

والشـــاعر مـــن فرط ولهه، يبدو تائها كناقف الحنظل، أو دامع العينين مثله.فناقف الحـــنظل الذى يستخرج حباته لا يملك أن يمسك دموعه، فالصورة إذن موحية بفيض الدمع وسحّه وجريانه فى تلقائية وغزارة لتشير إلى شدة الحزن للفراق فضلاً عن الرغبة الكامنة فـــى إحياء الطلل بسكب ذلك الفيض أو السّجل من الدموع. وقد أكملت (سُمرات الحىّ) أى شـــجرات الصّمغ العربى الظليلة الممتد[illegible]صر التصوير، فهى ترمز إلى الحماية وتشيع

([١٦]) **عفت الشرقاوى**: الأدب، ص ٢٣٦ – ٢٣٧ .

([١٧]) **إحســـان عباس**: فن الشعر، ٨٦ – ٨٧. وأما الدادائية فجماعة من متعبى الحرب ظهرت فى زيورخ حول عام ١٩١٩ حينما وضعت الحرب العالمية أوزارها، ومنهم ***هوجو بول وهولز بنك وترستان تزارا*** .. راجع : نفس المرجع، ص ٨٧ .

([١٨]) **سليمان العطار**: شرح المعلقات السبع، ص ١٣.

روح الحياة. والشاعر إذا يبدأ قصيدته بخطاب الصاحبين:-قفا نبك، لا يلبث أن يكرر نداءه ويؤكده، فيقول وقوفاً بها صحبي – في البيت الخامس. وكأن ما أفاض في بثه من لواعج، قد حال بينه وبين صحابه فبدا لو أنه نسيهم وهو غارق في أحزانه ودموعه، فإذا به يناديهم-من جديد ليذكرهم ويساعد نفسه أن تفيق من لواعجها. والصحاب يردون ليكملوا الحوار، فيقولون له: لا تهلك أسىً وتجمل، والعبارة فيها اكتفاء بلاغي إذ تعني تجمل (بالصبر والجلد)، والنهي والأمر فيها متكاملان ليعبرا عن مشاركة الصحب للشاعر، فهم يدركون – على وجازة عبارتهم – مدى مصيبة الشاعر وجزعه:"لا تهلك أسىً وتجمّل". هذه العبارة اليسيرة في لفظها إذن توحي بموقف عميق في دلالته وإشارته. وهنا يتوارد رأي النقاد أن المطلع الطللي في القصيدة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه في إطار القلق الوجودي الذي كان يعتري الشاعر البدوي إزاء معميات الحياة وكوامنها، فالطلل إنما يرمز للفناء ويثير ذكريات الهوى فيبعثها من جديد فإذا الحبيب كأنه حاضر شاخص للعيان، كما يعكس الطلل مأساة الرحيل وفراق الأحبة وما يكيده الزمن للإنسان .. وهذا تفسير مقبول في بعض جوانبه.

" فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى في هذه المطالع التشبيبية تعبيراً عن نوع عميق من القلق إزاء معميات الحياة عند شاعر يصطدم في نفسه الإحساس بالتناقض واللامتناهي والفناء (*مجلة الشعر – القاهرة – فبراير ١٩٦٤*). وفي هذا التفسير تقف الأطلال في القصيدة الجاهلية رمزاً للفناء والموت، ويبقى الحب رمزاً للحياة . ألا يهدم الموت ما يصنع الحب؟ فبين الموت والحياة يقف الشاعر مدركاً لأزمة عصره" [١٩].

وقد استمر تقليد بكاء الأطلال والنسيب فيما بعد، فأخذ به وحافظ عليه بعض الشعراء حتى العصر الحديث، والمعقول أن هذا التقليد تنوعت دلالته الرمزية على مر العصور، مما يفرض على الناقد أن يبحث عن تفسيرات مناسبة له . وقد تناولنا هذه المسألة في دراستنا لمعارضات البارودي إذ التزم في بعضها مذهب القدماء في الأطلال، وأشرنا إلى تحليل فالتر براون – المستشرق المعروف .. لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة العربية، فقد ذهب مذهباً وجودياً في تحليله، فأكد أن حنين الشاعر العربي للمرأة – وهو في بيئة

---

(١٩) عفت الشرقاوي: الأدب، ص ٢٣٢.

قاحلة يرافقه نوازع التفرد على الحياة بها – هو الذى يدفعه إلى النسيب وذكر مفاتن المرأة وبكاء الأطلال، لأن هذا الموقف يعزيه عن فقد الحنان أثناء ترحاله"[٢٠].

وفى البيت السادس يرد الشاعر مباشرة وكأنه يشير إلى انشغال خاطره بهذا الحوار الجدلى مع رفاقه: وإن شفائى عبرة، فيؤكد أن شفاءه فى البكاء، وما أبلغ رمزية البكاء، فالدموع فى الأسطورة ليست إلا الماء الذى منه خلق الكون فدبت فى جنباته الحياة، والعين الباكية اعتبرها القدماء المصريون الإلهة الأم الخالقة كما يقول كلارك. ولكن الشاعر لم يلبث أن يفيق من هول الموقف فيكتشف أن ذرف الدموع على الطلل لن يفيد. فما من ورائه معول، وقد أكد هذا الاكتشاف باستخدامه أسلوب الاستفهام الإنكارى: وهل عند رسم دارس من معول؟ ويقول الأصمعى فى شرحه: الدارس الذى ذهب بعضه وبقى بعضه، وقال آخرون: ليس قوله: "فهل عند رسم دارس" بناقض قوله: "لم يعف رسمها" لأن معناه لم يدرس رسمها من قلبى وهو فى نفسه دارس"[٢١]. فإذا أعدنا النظر فى هذه الأبيات الافتتاحية وجدنا أن فكرة البكاء تسيطر على الشاعر، لأن البكاء قرين فعل الخلق فى الأسطورة كما أوضحنا (خلق رع البشر من دموعه)، ولأن استنزال الدمع مدراراً من عينى الشاعر ربما اقترن فى وجدانه بنزول الغيث من المزن، وما يترتب على ذلك من إعادة الحياة إلى الكون كله المحيط بالشاعر، مما يمهد لعودة أحبابه الظاعنين. ولا أدل على ارتباط العين بالمزن من قول عنترة العبسى:

جادت عليه كل عين ثرة	فتركن كل حديقة كالدرهم
فترى الذباب بها يغنى وحده	طرباً كفعل الشارب المترنم[٢٢].

---

(٢٠) فايز على: معارضات البارودى، ٤٧-٥٠ وأيضا: الأدب المصرى٣: ١٥١.

(٢١) الأنبارى: شرح القصائد، ص ٢٦. ويرى ابن قتيبة "أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها": راجع: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١٤. وفى حسن المطلع يرى ابن رشيق أن حسن الفواتح داعية الانشراح وعلى الشاعر أن يرغب عن التعقيد فى الابتداء فإنه أول العى. راجع: ابن رشيق: العمدة، ص٢١٧-٢١٩.

(٢٢) تهذيب الحيوان للجاحظ: ٩٠-٩١، وقارن ديوان عنترة، ص١٩ – دار صادر بيروت.

فالعيـــن الثرة هى السحابة الهتون، وهى تحيى موات النبات. ويحيلنا هذا التأمل إلى معنى مفترض للبيت السادس:

وإن شفائى عبرةٌ مهـــراقَةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّلِ؟

(وإن شفائى عبرةٌ إن سفَحتُها فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّل؟")

فالشطر الأول يؤكد أن شفاء الشاعر فى البكاء، ويأتى الشطر الثانى إذن ليؤكد هذا الشعور الصادق، فيقول إن الرسم الدارس – وحده – لا يفيد شيئاً (بدون البكاء عليه) إذ أن الــبكاء هـــو الذى يحييه ويعيده إلى سالف عهده نابضاً بالحياة. أفنقول إن البكاء إذن طقس ســحرى تســلل إلـــى وجدان الشعراء من الأساطير القديمة؟ هذا ما نفترضه، وإنه طقس جماعى لأنه يتكرر فى قصائد الشعراء الجاهليين بلا استثناء أو يكاد . وقوله – إن سفحتها – يفــيد تمنى البكاء أى إن استطعت أن أسفحها – وأما قوله مهراقة فيفيد تمام الفعل أى أن العبرة قد سُفحت فعلاً والفرق بين المعنيين واضح.

ونتساءل الآن: أيــن ذات الشـــاعر؟ إنها تبدو تائهة محتارة ما بين الذكريات ورؤيـــة الغـــزلان أو آثارها وبين الأطلال وبين الحديث مع الصحاب الموجودين فعلاً مع الشاعر أو الذين يتوهم حضورهم.والشاعر موزع بين عبراته وحيرته لا يملك زمامَ فؤاده. والأســلوب الــذى عــبر به الشاعر مفعم بالأخيلة ذات الإشارات والرموز التى حاولنا أن نستنبطها ونرصد دلالتها على حاله.

إن حـــرص الشـــعراء قديمـــاً على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال – منذ الجاهلـــية الأولـــى أى قبل امرئ القيس – يؤكد لنا أنه صار رمزاً عميق الدلالة يذكرنا بما اعتاده القدماء من الأزمان الغابرة من تقاليد مقدسة مثل الرحلة إلى أبيدوس. فقد كان السائد أن تصور تلك الرحلة (الرمزية) التى يقوم بها المتوفى إلى مقبرة أوزير (إله الآخرة) الكائنة بأبـــيدوس – وهى بمثابة مكة للمصريين آنذاك – لينعم ببركاته .. فتكاد لا تخلو مقبرة من تصوير تلك الرحلة .

والمقارنة هنا واردة: الأطلال فى مستهل القصيدة، والرحلة إلى أبيدوس فى مستهل الأنشــطة الــتى يقـــوم بها المتوفى (مصورة على جدران المقبرة). الأطلال رمز يقف به

الشـــاعر مثل القبر الرمزى فى أبيدوس الذى يطوف به المصرى القديم (فى مماته وحياته). هذه موازاة بين طقسين، وهى جديرة بالتأمل...

الفصل الثانى (الأبيات:٧-٢٨)

٧. كدأبِــكَ مـــن أم الحوَيْــرثِ قـبلَها وجارتِهـــا أمِّ الـــرباب بمأسَـــلِ
٨. إذا قامـــتا تضـــوّعَ المســكُ مــنهما نسـيمَ الصَّــبا جــاءت بـريّا القــرنفلِ
٩. ففاضــت دمــوعُ العيــنِ منى صبابةً علــى الــنحرِ حــتى بـلّ دمعــىَ مِحملِ
١٠. ألا ربَّ يــوم لــك منهــن صـــالحٍ ولا ســـيما يـــومٍ بـــدارةِ جُلجُـــلِ
١١. ويـومَ عقــرتُ للعــذارَى مطيّــتى فــيا عجــبًا مـــن رحلِهـــا المــتحمَّلِ
١٢. ويـا عجـباً مــن حِلهــا بعد رَحلِها ويـــا عجـــبًّا للجـــازرِ المتـــبذّلِ
٢٣. فظــل العــذارَى يرتميــنَ بلَحْمِهــا وشـــحمٍ كهـــدّابِ الدِمقـــسِ المفـــتلِ
١٤. تــدارُ علينــا بالســديفِ صــحافُنا ويؤتَـــى إلينـــا بالعبـــيطِ المـــثملِ
١٥. ويـومَ دخلــتُ الخــدرَ خدرَ عنيزةٍ فقالــت لــكَ الويــلاتُ إنــك مــرجِلى
١٦. تقــول وقــد مـــالَ الغبــيطُ بنا معاً عقــرتَ بعــيرى يــا امــرأ القيسِ فانزلِ
١٧. فقلــتُ لهــا ســيرى وأرخِى زمامَهُ ولا تُبعديــنى عـــن جــناكِ المعلـــلِ
١٨. دعـــى الــبكرَ لا ترثى له من رِدافنا وهـــاتى أذيقيـــنا جَـــناةَ القـــرنفلِ
١٩. بــثغرٍ كمــثلِ الأقحـوانِ مــنوّرٍ نقــىٍّ الثــنايا أشــنبٍ غــيرِ أثعــلِ
٢٠. فمــثلِكِ حُــبلى قــد طرقتُ ومرضعٍ فألهيــتُها عـــن ذِى تمـــائمَ مُحـــوِلِ
٢١. إذا مـــا بكَـــى من خلفِها انصرفَتْ له بشـــقٍّ وتحـــتى شـــقُّها لـــم يُحـــوَّلِ

هنا يستمر نسق الذكرى والحنين إلى الماضى فى مطلع الفصل، فتعبر عنه عبارات: كدأبــك، وإذا قامـــتا تضوع المسك اضت دموع العين، فالدأب أى العادة التى اعتادها فى الماضــى، وقوــله: كدأبــك تشبيه لما مضى من حبه الديار بحب أم الحويرث. وأما قامتا وفاضت ففعلان ماضيان يعبران بشكل ما عن الارتباط بالحاضر، فهما – أى أم الحويرث وجارتها – قد اعتادتا القيام، والشاعر فاضت دموعه شوقاً أى فى التو واللحظة. وهنا تفيض

الدموع حتى تبل محمل سيفه، وهذه مبالغة تشير لغزارة الدمع، وهى غزارة ضرورية لاسترجاع الحياة المسلوبة كما أوضحنا.

ولا يلبث الشاعر أن يستطرد إلى رواية واقع الحال، فيقص علينا كيف نجح فى مقابلة محبوبته وصواحبها فى يوم دارة جلجل، ثم إذا به يذكر يوم عقر ناقته للعذارى مفاخراً به ومفضلاً له، ولعلنا هنا نفترض وجود ارتباط وجدانى عميق بين الفكرتين: الاغتسال بالدموع فى الفصل السابق وتوكيده فى مطلع الفصل الثانى من جهة وذبح الناقة الذى يتداعى مع فكرة الخلاص من رمز الشر من جهة أخرى،باعتبار أن الناقة المشئومة كانت سبباً لحرب البسوس أو ناقة صالح عليه السلام التى ذبحتها ثمود فحلَّ بها عقاب الله وغضبه [٢٣]. ولا نعنى أبداً أن الشاعر ذبح ناقته إرضاء لهذه الشعيرة وتحقيقاً لها، فالسبب الظاهر هو إيلام الوليمة لذلك المحفل، ولكن هذا لا يتعارض مع تداعى الفكرتين اللاتى أشرنا إليهما معاً فى اللاشعور، مما يبرر ورودهما فى هذا السياق معاً؛ وإذا كان عقر الناقة على هذا النحو شعيرة وطقساً يستدعى فى الأذهان شعور القداسة والتعبد، فإن دخوله الخِدْر يستدعى نفس الشعور إذ يوازى دخول الكاهن قدس الأقداس فى المعبد القديم. فالشاعر فى كلتا الحالتين لا ينفك مستغرقاً فى طقوسه الأسطورية على الأقل فى عمق وجدانه ولا شعوره.

وقد اختص الشاعر ذلك اليوم فقال: ولا سيما يوم بدارة جلجل، وقد ذكره قبل ذلك بعد رب التى تستخدم عادة للتقليل، فكأنه يختص هذا اليوم بذكرى خاصة ترفعه لنفس المنزلة التى حظيت بها الأطلال فى ذاكرته.وقد حفر هذا اليوم فى ذاكرته حتى أنه يصف العذارى وصف الحال الراهنة وهن يرتمين بلحمها – أى لحم الناقة، أى يتهادينه فيما بينهن، أو أن كل واحدة منهن تزعم أنه اختص به صاحبتها الأخرى. وهنا نلحظ دقة وصف تفاصيل الموقف كأن الشاعر قصاص ماهر يرسم لنا أبعاد الشخصيات السلوكية، وقوله:

([٢٣]) تروى الأخبار عن ثمود بن عامر بن إرم من بنى سام من نوح أقام فى بابل، ورحل إلى الحجر بين المدينة والشام حيث مدائن صالح وهى حجرات منحوتة فى الصخر لثمود، نسبة إلى النبى صالح عليه السلام الذى أرسل فيهم فى القرن الخامس الميلادى. وهناك آثار ثمود الذين بادوا قبل زمن موسى عليه السلام. إذ دمرهم الزلزال. ومن تبقى من ثمود سكنوا فى السامرة بفلسطين وكان تدميرهم عقاباً لهم من الله على تكذيبهم صالح، إذ عقروا ناقته، التى صارت مضرب المثل فى تعاسة الحظ، أو يقال أحمر صالح راجع: Nicholson, Literary History, p. ٣ وقارن: الموسوعة الثقافية، ٣٢٤.

بلحمها وشحم .. لابد أنه يعطى ناقته تجسيداً وحضوراً فى هذه القصة الطريفة، فاللفظتان توحيان بالحيوية، وربما ترمزان فى الوقت ذاته إلى طقس قديم وهو التهام الحيوان المقدس (الإلـــه) كما فى متون الأهرام،إذ نجد الفرعون أوناس يقوم بهذا الطقس فيختار كبار الآلهة لغدائه وصغارها لعشائه، أو كما كان الفراعنة والنبلاء يلتهمون الثور المقدس [٢٤]. والطقس ينبغى أن يفهم منه رمزيته وإشارته، فليس المقصود بطبيعة الحال الدموية والتوحش، ولكن الرمـــز، وهو أن يكتسب الإنسان خصائص تلك الآلهة أو ذلك الثور الذى يلتهمه. وعموماً فالبيـــت يوحى لنا بأن العذارى قد استغرقن فى الإعجاب بلحم الناقة وشحمها حتى يخيل لنا أنهن صرن وإياها شيئاً واحداً، فالشاعر نجح إيما نجاح فى تصوير عمق شعورهن، وتشبيه الشـــحم بأطـــراف الثوب الحريرى يرمز كذلك إلى الإحساس بالخفة حتى أن الشحم صار ناعمـــاً كالحريـــر بل يكاد يتطاير من خفته كأطراف الثوب، فلنا أن نتصور أى نشوة هذه! ولمـــا كانـــت عنـــيزة ابنة عمه درة أولئك العذارى ومقصد الشاعر من غزله وتشبيبه فقد استطرد فى وصف حواره معها (١٣ – ١٥) :

ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيزةٍ	فقالَتْ لكَ الويلاتُ إنكَ مرجِلِي.
تقولُ وقد مالَ الغبيطُ بنا معاً	عقرتَ بعيرى يا امرأَ القيسِ فانزِلِ.
فقلتُ لها سِيرى وأرخى زِمامَهُ	ولا تُبعِدينى من جَناكِ المعلَّلِ.

وهـــو حـــوار عـــالى الإيقاع إذ تشى بذلك عبارات التوعد منها والتهوين منه، فهى تقـــول: لك الويلات، عقرت بعيرى أى أدبرت ظهره. وهو مقتحم (دخلت الخدر) والعبارة فـــيها إفشاء لغرامه إذ أنه دخل مخدعها (هودجها)، كما يقول: سيرى وأرخى لجامه- أى لا تهـــتمى بأمر البعير إشارة إلى استغراقهما فى حال الهوى، ولا تبعدينى عن جناك المعلل- إشارة إلى فرط ولهه وتعلقه بها حتى طلب منها أن تمنحه ثغرها الذى يلهيه ويعلله، وكأنه (طفل صغير).وفرط تعلق الشاعر بمحبوبته جعله يصوّر نفسه كالطفل الصغير ذى التمائم أى الـــتعاويذ (كناية عن الصغر) إذ حل محل طفلها المحول أى الذى تم حوله أى عامه –

---

(٢٤) وجـــد فى السيرابيوم بسقارة تابوت خشبى عليه تصوير وجه أحد أبناء رمسيس الثانى (الأمير خعمواست) وفـــى داخـــل التابوت كانت المفاجأة: عظام أحد الثيران، ومن هنا افترض الأثريون أن النبلاء كانوا يقومون بالتهام الثيران المقدسة لاكتساب صفاتها .. راجع:F. .Aly, Apiskult, S.٣٩.

أى الذى ترضعه أمه وهى حُبلى، وهذا يعنى أن المرضعات والحبالى – على فتور رغبتهن فى الرجال – يعشقنه. فيا لها من مبالغة فى التيه والعُجب! ومن العبارات التى تفشى غرامه وتوحـــى بحرارة اللقاء قوله: مالَ الغبيط – إذ توحى لنا بحركة مائجة مندفعة تحاكى اندفاع الشـــهوة وجموحهـــا.ولعله مال بسبب مدافعة عنيزة له محاولة أن تمنعه، ويقابلها فى البيت السابق قولها: لك الويلات – ففيه أشد الوعيد إذ ذكر الويلات بالجمع لا المفرد، ولو لم يكن بصـــدد إتـــيان أمرٍ شنيع لما توعدته هكذا. وقد مهد الشاعر لهذا بأن أخـــــــــــبرنا فـــى البداية أنه دخل خدر تلك العذراء، وتعد هذه المقطوعة نموذجاً للغزل الصـــريح بل الفاضح الذى رفض طه حسين أن ينسبه لامرئ القيس، فرأى أنه من الشعر المـــنحول الذى دُس عليه. ومن جهة أخرى فإن مثل هذه المقطوعة تعتبر بؤرة الهدف لنقد الرومنســـيين المحدثيـــن مـــن أمثال الشابى، الذى عرّض بالشعراء العرب القدامى لقصور وصفهم للمرأة باعتبارها دمية وجمالاً مادياً لا روح له.

والحقيقة أن امرأ القيس فاضح فى غزله لا مراء، ولكن علينا أن نعيد قراءة الأبيات لنتعرف على حقيقة مشاعره، فهو شديد التعلق بالنساء، حتى يُروى عنه أنه شبّب بنساء أبيه مما أثار عليه حفيظته فطرده بل يقال إنه حرّض عليه من يقتله ثم عاد وندم على هذا. إذن فالشـــاعر كـــان يعانى من نقص تجاه النساء إما لافتقاده رعاية الأم وحنانها فى طفولتها أو لامـــتهان النسوة له مما دعاه لأن يخترع مثل هذا الحديث عن فحولته. وأيا كان السبب فإن ثمة دافعاً فى أعماق اللاشعور حركه لمثل هذا النوع من الغزل، والناقد العلامة إبراهيم عبد الرحمـــن يرى أنه الرغبة فى الانتصار: الانتصار على المرأة والطبيعة والكون .. وعفت الشرقاوى يرى أن هذا التفسير ليس كافياً، فالإفراط فى الوصف الحسى للنساء فيما يلى ذلك من أبيات "وغير ذلك من المعانى والصور فى القصيدة يحمل من إيحاءات الإحساس بالذنب والحنين إلى دفء الأمومة ما لا يمكن تفسيره بفكرة الانتصار المشار إليها وحدها" [٢٥].

يقول **إبراهيم عبد الرحمن**: "وانشغال امرئ القيس بتحقيق الانتصار له ما يبرره، فقـــد عـــاش فـــى ظروف صعبة قاسية، بدأت فيما يقص القدماء من أخباره بطرد أبيه له.

---

(٢٥) **عفت الشرقاوى**: الأدب، ص ٢٣٢.

وســـواء أصـــحت هـــذه الأخبار أو لم تصحّ فإن فى المعلقة وغيرها من أشعاره وأخباره الصحيحة ما يدل على أنه كان يحيا حياة لهو بعيداً عن أبيه وقبيلته، وأنه علم بمقتل أبيه فى غربته وتشرده فعاد ليأخذ بثأره فى قصة طويلة محزنة لقى فيها امرؤ القيس فى حياته شر ما لقيه فى حياته كلها من الغربة والتشرد والضياع" (٢٦).

ويـــتابع الشـــاعر هـــنا نمـــو هذا الشعور فى نفسه (*الرغبة فى الانتصار*) ويصفه ويشخصــــه من خلال تداعى ذكرياته العاطفية وهى ذكريات يلاحق بعضها بعضاً، وتتحقق لها الحياة من خلال هذا الأسلوب القصصى الذى يقربها من الواقع الحقيقى قرباً شديداً.وقد تنوعت هذه الذكريات أو قل هذه القصص العاطفية تنوعاً واضحاً: فهو يذكر "أم الحويرث" وأم الـــرباب وعنيزة ابنة عمه، ومن كان معها من العذارى، كما يذكر غيرهن من النساء. وقد طال هذا القسم الغزلى من معلقته طولاً (ملفتاً) والذى يهمنا منه أمران: هذا التنوع الذى يتمـــثل فـــى كثرة من يذكرهن من النساء، وهذا الانتصار الذى حرص على أن يحققه فى علاقته بهن(٢٧)"

ويؤكـــد **العشماوى** هذا التفسير فيقول: بأن "وصف الناقة والفرس والليل والسيل .. جمـــيعها أشـــبه بالرموز التى تشتمل على هذا المعنى الذى ساد الشعر الجاهلى كله، والذى يكشـــف عـــن حقيقة موقف البدوى من الحياة ورغبته فى الانتصار عليها بكل ما أوتى من قـــوة، ويكفيك أن تنظر إلى أوصاف الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معانى القوة ..." (٢٨). ويـــبلغ الغـــرام مبلغه فى البيت التالى الذى اعتبره النقاد القدامى غاية فى انحراف الطبيعة وعـــدم اســـتوائها، فهو يجمع بين مواقعته لها وهى حبلى وإرضاعها طفلها. وسواء عبرت الأبيات عن تجربة واقعية – مستبعدة الحدوث بهذه التفاصيل فى ذات اللحظة ــ أو تجربة متخيلة ركّب الشاعر عناصرها من بعض التجارب وأضاف إليها من بنات أفكاره – سواء كانـــت هذه أو تلك؛ فإن البيت الأخير يجمع بين المعاشرة الجنسية والأمومة فى آن، وهذا ينقلـــنا إلى عمق الأسطورة، حيث تجتمع الأشياء المتناقضة فى صعيد واحد – والأسطورة فى هذا المعرض أصدق تعبيراً عن واقع الأشياء والمشاعر من أى جنس أدبى آخر – لأنها

---

(٢٦) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، ص ١٩٣ .

(٢٧) نفس المرجع والصفحة.

(٢٨) محمد زكى العشماوى: قضايا النقد، ص ١٣٦.

تنفصل الخيوط والألوان المتداخلة متحررة من لزوم التفسير المنطقى لكل شيء، فالطبيعة الإنسانية حافلة بالأمزجة المتضادة والأهواء المتصارعة والرغبات الجامحة، وهذه الطبيعة نفسها سرعان ما تفيء إلى العقل والصواب فتبدو فى تمام اعتدالها. والإنسان قديماً أسقط فكره هذا على الطبيعة، فتخيل السماء امرأة جميلة أو بقرة فياضة بالأنوثة ترضع وليدها (الفرعون أو البشر عموماً) وأفاض فى تصوير أنوثتها، فهى مصدر الغيث والحيا فوق كل شيء، وفى معرض آخر صورها وهى الأنثى: نوت فى حالة عناق حار مع الأرض (الإله: جب) حتى أن الإله رع فُجع حين رآهما فأمر شو إله الهواء بأن يفصلهما، فرفع نوت بذراعيه لتصنع بجسدها وذراعيها وساقيها الممتدة قبة السماء المستديرة [٢٩].

والقرآن الكريم صور فصل السماء عن الأرض **"أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حى"** (الأنبياء/٣٠) واللافت للنظر أن الله جل وعلا يقرن فصل السماوات والأرض بفكرة الخلق من الماء مباشرة، فكأن الفصل كان ضرورياً لهبوط المطر (*الماء*) ومن ثم استمرار دورة الحياة بالتزاوج – إذ انفصلت الأنثى (*السماء*) عن الذكر (*الأرض*). والعلم يفترض انفصال السموات عن الأرض وفق نظريات وفرضيات يعرفها علماء الفلك. ولا يقودنا هذا الاستطراد إلا إلى حقيقة واحدة وهى أن ثمة تصورات علمية ودينية وأسطورية للشيء الواحد، والشاعر إن أخذ بإحداها فأجاد فهذا شأنه، وإن ارتد إلى التصور الأسطورى فإنه لا يبعد عن الحقيقة أبدا بل يظل مجيداً فى تعبيره عنها. وإن بدا تعبيره مفارقاً للمنطق فإنه فى واقع الأمر عين المنطق والصواب. فما نقرأه فى هذا البيت ونحوه يدل – فيما يدل – على خصب الخيال ووفرة الإلهام والتشوق لإدراك صميم الأشياء كما يدل على حيوية الشعر العربى واتصاله بمنبع الأسطورة المتجدد. وليت شعراءنا المحدثين يولون هذه القضية

---

(٢٩) رع رأس تاسوع أون (هليوبوليس أو مدينة الشمس) الذى يضم أيضاً ابنيه شو (الهواء) وتفنوت (الرطوبة) وحفيديه: جب (الأرض) ونوت (السماء) ثم الجيل التالى لهما: أوزير (الخير)، ست (الشر)، إيزيس (السحر والعرش) ونفتيس (ربة البيت). راجع: *فايز على*: الديانة المصرية، ص ٤٥ – ٤٩ وفيه إشارة لمراجع أخرى لبلادج وكيس ورودر ومورنتس وغيرهم.

عنايتهم، إذن لكفوا عن توجيه سهام نقدهم للشعر القديم، وأقبلوا عليه يعيدون قراءته ليقفوا على دلالته المتجددة في كل قراءة[٣٠].

ويوماً على ظهر الكثيب تعذّرت	عليّ وآلت حلفةً لم تُحلّل
أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التدلّل	وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرمي فأجملي
وإن كنتِ قد ساءَتكِ مني خليقةٌ	فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تنسُلِ
أغرّكِ منّي أن حبّكِ قاتلي	وأنكِ مهما تأمُري القلبَ يفعَلِ
وأنكِ قسّمتِ الفؤادَ فنصفُه	قتيلٌ ونصفٌ في حديدٍ مكبّلِ
وما ذرفَت عيناكِ إلا لتضربي	بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مقتّلِ
وبيضةِ خِدرٍ لا يرامُ خِباؤها	تمتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجَلِ
تجاوزتُ أحراساً إليها ومعشراً	عليّ حراصاً لو يُسرّون مقتَلي
إذا ما الثريّا في السماءِ تعرّضت	تعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصّلِ
فجئتُ وقد نضّت لنومٍ ثيابَها	لدى السترِ إلا لِبسةَ المتفضّلِ
فقالت يمينَ اللهِ ما لكَ حيلةٌ	وما إن أرى عنكَ الغوايةَ تنجَلي
خرجتُ بها أمشي تجرُّ وراءَنا	على أثرَينا ذيلَ مِرطٍ مرحّلِ

وفي جملة الأبيات التالية (١٧ – ٢٨) يظهر لنا الدليل على مدى علاقة شعر امرئ القيس بالتعبير الأسطوري، إذ يظهر في بعضها بوادر الغزل المعنوي ولوازمه . والمطلع يعيدنا إلى الطبيعة: ويوماً (ويوم) على ظهر الكثيب... وثمة تغير واضح في موقف الحب، فالحبيبة أكثر وقاراً ولعلها حبيبة أخرى إذ يدعوها فاطم (فاطمة) والشاعر معتدل في حديثه عقلاني في تصويره على غير عهده. وثمه على أية حال تقارب بين شخصيات ثلاث هي: عنيزة وفاطمة وبيضة الخدر، وفي هذا يقول العطار: "وأخال أن عنيزة هي فاطمة هي

(٣٠) شاع لدى النقاد الاعتقاد بأن الرومنسية نشأت عقب الثورة الصناعية في أوربا متجاهلين تماماً شعر الطبيعة عند العرب منذ العصر الجاهلي ودلالته الرومنسية والرمزية، ولا ندري سبباً لهذا سوى محاكاة النقد الغربي ونقله بحذافيره وكأنه كل شيء. راجع مثلاً: محمد مندور، ص ٦٠ – ٦٦ وقارن شوقي ضيف: النقد: ١٦ – ١٧ عن الرومنسية.

بيضـــة الخـــدر هذه، فهو يكاد يعلن فى وضوح أن نتيجة الرجاء (أفاطم مهلا ...) قد قُبلت فنال المراد على وعورته بمثابرته فى طلب المحبوبة .." (٣١).

ويظهـــر موقـــف العقلانية هذا فى العبارات: تعذرت – لم تحلل – مهلاً بعض هذا الـــتدلل،فالحبيـــبة تـــتعذر أى تتمنع وتتصعب وتختلق الأعذار، والكلمة تشترك مع العذراء والعذرية فى الجذر فتوحى بهما أيضاً، وهى لم تحلل فى يمينها أى لم تستثن منه فهو يمين واقـــع إذن. والشاعر يستمهلها طالباً أن تعدل عن تدللها أو تقلل منه، كما يبدو الشاعر نفسه معتذراً عن جموحه ولجاجته السابقة معتداً بذاته، إذ تشير عبارته إلى تمايز الذات بعد تمام تمازجها مع المحبوبة:

وإنْ كنـتِ قـد سـاءتكِ منـى خليقةٌ ... فسُـلّى ثـيابى مـن ثـيابكِ تنسـلِ

فهـــو يخاطـــبها كذات مستقلة عنه – يبدو هذا فى ضمير المخاطبة: كنت، ساءتكِ ، سُلّى ثيابك .. وعبر عن انفصال الذاتين الممتزجتين تعبيراً موحياً بذلك الامتزاج بعكس قوله فـــيما مضى بنا معاً ، فكنى عن إخراج أمره من أمرها بسل ثيابه من ثيابها. يقول العطار: "يـــبدو من متابعة السياق أن عنيزة تحمل أيضاً اسم فاطمة. ويخاطبها رداً على طلبها منه النزول ... وعموماً فإن كان التدلل وإزماع الهجر بصفة فىَّ تسوءُكِ، فواقع الأمر أن كلينا غطاء وستر ثياب على الآخر. فإن نزعت غطائى (ثيابى) فإنه أنت (ثيابك) وهكذا تنزعين نفسك منى. وتنزعين غطاءك (أنا) عنك . يريد القول إن كلينا مرآة للآخر وما يسوءك منى هـــو فـــى حقيقة الأمر ما يسوءنى منك. فعلام الغضب؟ (وفكرة المرآة تظهر صراحة فى البيت : ٣١) (٣٢)" يقصد قوله: ترائبها مصقولة كالسجنجل.

وعلـــى هـــذا الـــنحو تكـــون الثياب هنا رمزاً لكليهما وكناية. وهذا يذكرنا بالتعبير القرآنى: "**هن لباس لكم وأنتم لباس لهن**" (البقرة/ ١٨٧).

وهـــذا يـــدل على أنه لا يزال فى أعماق شعوره-على عهده بالهيام بها هياماً شديداً حـــتى أن ثـــيابهما متمازجة.ولا نشك أن فى أن الشاعر حريص على بقاء علاقته بها دون

---

(٣١) سليمان العطار: شرح المعلقات، ص٢٠

(٣٢) المرجع السابق: شرح المعلقات، ص ١٩ .

صرم أو قطع وإنما هو يريد أن يُدل عليها ويحفظ لنفسه إباءها . وتعود الرمزية الأسطورية للتجلى فى قوله: حبك قاتلى-لتضربى (لتقدحى)بسهميك - بيضة خدر ... فالحب القاتل والنظرات الجارحة كالسهام تعيدنا إلى أسطورة أوزير .. إذ تصوب إيزيس - ربة السحر - نظراتها فيما تروى الأسطورة إلى الأعداء فتهلكهم وكأنها ترميهم بالسهام[٣٣]. إذن فتصوير النظرة بالسهم المصوب أو المفوّق - وإن كان فيه استعارة واضحة - فهو مستمد من الأسطورة. ومن هنا شاع فى تراثنا تعبيرات مثل حدَّجه بنظرة قاسية، أو رماه بنظرة غضب، أو فوقت سهامها أو لحاظها ... إلخ. وثمة تفسير آخر وفق تقاليد العرب - التى هى مرتبطة كذلك بالتصورات الأسطورية يعرضه العطار فى قوله: "سهميك إشارة إلى العينين وفعلهما من لحظ ودمع. وهو تشبيه العينين بسهمى المعلى والرقيب تضرب بهما الأقداح فإن فازا معاً نال من يضربهما كل الجائزة من الجزور (الإبل المنبوحة) [٣٤] والجدير بنا أن نرد هذه الاستعارة الشهيرة إلى الأسطورة إذ تحكى أن البشر العاصين فزعوا إلى الصحراء هرباً من رع إله الشمس، فإذا بالآلهة تنصحه أن يصوب عينه نحوهم (وفى العبارة تورية إذ المقصود بالعين حتحور البقرة الغاضبة) [٣٥].

وأما تشبيه المرأة بالبيضة أو بيضة الخدر، فيقال إنه لاشتراكهما فى البياض والتوحد ويضاف الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة. ويقول الزوزنى: "والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث، ومنه قول الفرزدق :

خرجن إلىّ لم يطمثن قبلى ... وهن أصحُّ من بيض النعام
ويُروى: دفعن إلىّ، ويروى : * برزن إلىّ، والثانى فى الصيانة

والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث فى صفاء اللون ونقائه لأن البيض يكون صافى اللون نقيه إذا كان تحت الطائر، وربما شبهت النساء ببيض النعام

---

(٣٣) Budge, Osiris, I,P.17 وذلك وفق رواية بلوتارك للأسطورة.

(٣٤) سليمان العطار: شرح المعلقات، ص ٢٠.

(٣٥) راجع حكاية هذه الأسطورة عند أدولف أرمان: الديانة المصرية ص ٧٥. وقارن كذلك مؤلفات بادج وكيس... وقد أشرنا إليها جميعاً فى دراستنا عن الديانة المصرية.

وأن ... أنهن بيض تشوب ألوانهن صفرة يسيرة وكذلك لون بيض النعام، ومنه قول ذي الرمة:

كأنها فضةٌ قد مسّها الذهبُ (٣٦)

ولكن ثمة دلالة هامة للبيضة فهى مصدر للحياة وفق تصور القدماء فمنها خرجت الشمس التي خلقت العالم ... فتشبيه المرأة بالبيضة إنما يعنى اشتراكهما في الخصوبة وفعل الخلق كما ينطوي على تشبيهما بالشمس المشرقة مصدر الحياة (٣٧). وثمة ما يعترض على هذا التفسير الأسطوري، فيأخذ منه دلالته الحرفية ويفندها كل تفنيد، فيقول وهب رومية مثلاً: الشمس تعود بعد رحلتها فلماذا لا تعود المرأة بعد رحيلها؟ إنها لا تعود. إذن فالتفسير في رأيه خاطئ. ويعترض على التفسير الرمزي للثور والكلاب فيقول: إن نزول المطر دائماً يأتي قبل انتصار الثور في معركته وليس بعده، فنستنتج هكذا أن المطر نزل لسبب آخر غير غسل الثور وتطهيره ... إلخ.

ونرد على الناقد رومية قائلين إن الأسطورة حكاية عريقة في القدم وليست من نسج خيال فرد بعينه، ومن ثم فإن إخضاعها للمنطق هو السخف بعينه، لأنها تقوم على التصويرات غير المنطقية بالأساس، وإلا فليقل لنا رومية تفسيره لآلاف التناقضات في كل الأساطير القديمة! من ذلك أن السماء (نوت) تبدو امرأة مرة وبقرة مرة أخرى (لاحظ أن البقرة رمز حتحور ونوت أيضاً) والنقطة التي تبتلع الشمس الغاربة باعتبارها أم الشمس تظهر في تاسوع أون حفيدة للشمس (٤٠)! فكيف تكون الحفيدة [illegible] إذن؟ وأخيلة الشعر لا يجب أن نخضعها للمنطق وحده، فإن أبت حكمنا بفسادها. هذا منطق رومية، الذي يقول إن النابغة شبه النعمان بالشمس وهذا سبب كاف لديه لدحض التفسير القائل بأن المرأة رمز الشمس في الشعر الجاهلي. ونرد قائلين إن الرمز إلى حتحور بالصقر وهو إله السماء

(٣٦) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص

(٣٧) تحكى أسطورة الأشمونين – أي مدينة الثمانية – أن ثمة أربعة أزواج من الآلهة (الظلام واللانهائية والعمق والخفاء) خرجت من المحيط الأزلي واشتركت في صنع البيضة الأزلية التي منها خرج العالم. راجع Kees, Goetter, S.S.305; Budge, Gods, II, 282-292.

وقد تناولنا ثامون الأشمونين في دراستنا: الديانة المصرية، ص ٥٤-٥٦

– لم يمنع من تمثيل مونتو – إله الحرب – فى هيئة الصقر أيضاً، وغير هذا آلاف الأمثلة منها مثال البقرة السالف[٣٨].

والشـــاعر لا ينفك حذراً من فرط دلال محبوبته إذ يعاود تذكيرها بذلك، فيقول لها: مهلاً بعض هذا التدلل، ويقول:

أغـــرَّكِ مـــنّى أن حـــبكِ قـــاتِلى ... وأنـــكِ مهمـــا تأمُـــرى القلـــبَ يفعَـــلِ؟
ومـــا ذرفـــتْ عينـــاكِ إلـــا لتضـــرِبى ... بســـهميْكِ فـــى أعشـــارِ قلـــبٍ مقـــتّلِ

والبيتان آية فى رقة العتاب إذ يشفّان عن نفس الشاعر المرهفة حتى أنه يمتثل لكل أوامــرها نتيجةً لأن حبها قتله (أى تيّمه) بيد أن قدامة بن جعفر ينتقد أول هذين البيتين لعدم دقـــة معناه، فيتساءل قائلاً: فما الذى يغرها إذن إن لم يغرها كل هذا [٣٩]؟ وهو يقدم تعليلاً حســـناً بـــل غايـــة فى الطرافة فيقول إن دموعها لا تهدف من ورائها إلا إلى تحطيم قلبه وتقطـــيعه. هـــنالك ندرك مدى رقة الشاعر وضعفه. وقد كان لتوه يتيه بصولاته العاطفية الجموح، فإذا بنا نتعاطف معه ونلتمس له العُذر، إذ نكاد ننسى ملامح الصورة السابقة التى رســـمها لنفسه، فنحن إذن نشاركه أساه بل نرثى لحاله، وفى عبارة أخرى تتحقق المشاركة الوجدانية على أكمل وجه، ويحدث التطهير الذى تحدث عنه أرسطو [٤٠]. ولا يلبث الشاعر أن تعـــاوده ذكريات بطولاته الغزلية فتفرض نفسها رغم سياق التذلل الذى ألم به، فإذا به يحدثنا من جديد حديث المفاخر بغرامياته العديدة فيقول :

---

(٣٨) وهب رومية: شعرنا القديم: ١١ – ١٣٦، إذ يفند موقف المدرسة الأسطورية ويرد عليها، فيفند آراء إبراهيم عـــبد الرحمـــن ونصرة عبد الرحمن وعلى البطل وأحمد كمال زكى، وإن ميز هذا الأخير بمواقف مختلفة، فـــيرد على القول برمزية الثور معركته ضد الكلاب والتفسيرات الرمزية والصحراء وحيوانها وسيولها ... وثمـــة بعض الوجاهة فى ردوده مثل رده على الرأى القائل بأن شعراء الجاهلية كانوا بالضرورة كهانا، ص ٤٤ ومـــا بعدهـــا. وأما رمز المرأة للشمس الذى فنده ورددنا على تفنيده ففى ص ٤٧ وما بعدها ... ولو أن الأستاذ رومية قد عرّف الأسطورة فى البداية تعريفاً واضحًا لأراح واستراح.

(٣٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٨.

(٤٠) عـــرض أرسطو نظرية التطهير فى كتابه: فن الشعر، وهو هدف المأساة (التراجيديا) ويقصد أنها تثير عاطفة الشـــفقة والخـــوف مما يؤدى إلى تطهير المشاهد منهما. راجع: أرسطو، فن الشعر، ٤٨ وقارن: عبد الواحد علام: قضايا ومواقف، ص ١٧٢ – ١٧٩.

١. وبيضةِ خدرٍ لا يُرامُ خباؤها	تمتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجَلِ
٢. تجاوزتُ أحراساً إليها ومعشرًا	عليّ حراصاً لو يُسرّون مقتلي
"تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ معشرٍ	على حراصٍ لو يُشرّون مقتلي"
٣. إذا ما الثريا في السماءِ تعرّضت	تعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصّلِ
٤. فجئتُ وقد نضّت لنومٍ ثيابَها	لدى الستر إلا لِبسةَ المتفضّلِ
٥. فقالت: يمينَ الله مالك حيلة	وما إن أرى عنك الغوايةَ تنجلي
٦. خرجتُ بها أمشي تجرّ وراءنا	على أثرينا ذيلَ مرطٍ مُرحّلِ

وقد يستبعد أن يكون حديثه عن نفس الحبيبة السابقة التي أفاض في الحكاية عنها وعما فعلاه معاً، وإذا كان يتحدث عن شأن غرامه مع أخرى فالأمر لم يزل مستهجناً بل ربما زاد استهجاناً. على أن السياق هنا ينبئ عن الليل وهدأته حيث تأخذ الثريا في الذهاب عرضاً: يقول: أتيتها عند رؤية نواحي كواكب الثريا في الأفق الشرقي، ثم شبه نواحيها بنواحي جواهر الوشاح .. ومنهم من قال شبه كواكب الثريا بجواهر الوشاح لأن الثريا تأخذ وسط السماء كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة..." (٤١).

كما ينبئ عن أن هذه المغامرة ليست إلا امتداداً لمغامرته السابقة أثناء الرحلة النهارية حين عقر للعذارى راحلته. فإذا به وقد أنهى رحلته وهدأ الكون قد حدثته نفسه بمخالسة حبيبته نفسها في خدرها، ولم ينس أن يخبرها بأنه هو من هو جسارة وجرأة إذ تجاوز الحراس والقوم الذين يسرون مقتله أو يشرون مقتله بالشين المعجمة. وقد كنى في البيت الأول عن منعه الخدر بحرّاسه إذ قال لا يرام خباؤها أي لا سبيل إليه.ورغم هذا فقد تمتع باللهو بها غير معجل أي في يسر وتمكن. ويرى العلامة العشماوي أن حياة البدو الخشنة- في تنقلهم الدائم بحثاً عن الكلأ – قد أورثتهم الرغبة في الحياة، والحرص على إزاحة الآخرين والعدوان عليهم دون رادع، ولأهون الأسباب، فالصراع ما انفك محتدماً على أشده حول الماء والكلأ، ومجتمع هذا شأنه لا مكان فيه للفرد مستقلاً بذاته، بل إن روح القبيلة هي التي توفر له الأمن والبقاء .. ومن هنا سادت أخلاق القوة والصراع، وتبدت في شعر الحرب كما تبدت في شعر الغزل سواء بسواء. (٤٢).

(٤١) الزوزني: شرح، ٢٣.

(٤٢) العشماوي: قضايا النقد، ١٢٢ – ١٣٠ ، ١٣١.

يقــول العشماوى تـ نا على هذه الأبيات: فانظر إلى التباهى بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخـ ـر وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فها أنت ترى امــرأ القــيس لا يزور بيـ ـة أو عشيقة وإنما هو يقتحم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معــركة. فعلــى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببيت صاحبته والذين هم أشد ما يكونون حرصاً على قتله والفتك به تراه قادراً على أن يشق طريقه من بين صفوفهم، إنهم وهــم جماعــة مســلحون أضعف من أن ينالوه .. فإذا تركت هذا إلى قصة اقتحامه عرين صاحبته بسباسة فى مطولته الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطغَى على صورة العاشق المولّه. استمع إليه يقول:

سموتُ إليها بعدَ ما نامَ أهلُها ... سموّ حبابِ الماءِ حالاً على حالِ[٤٣]

فقالت سباكَ اللهُ إنك فاضحى ... ألستَ ترى السُّمّار والناسَ أحوالِى

حلفتُ لها باللهِ حلفةَ فاجرٍ ... لناموا فما إن مِن حديثٍ ولا صالِ

فلما تنازَعنا الحديثَ وأَسمحت ... هصرتُ بغصنٍ ذى شماريخَ ميّالِ

وصِرنا إلى الحسنى ورقّ كلامُنا ... ورضتُ فذلت صعبةً أى إذلالِ

الأمر الذى يُفهم منه أن الغرام كان متبادلاً من الطرفين.ويعود الشاعر ليؤكد هذا فى البيــت الــرابع إذ يقول: لدى الستر- أى أنها إنما نضت ثيابها لتظهر لأهلها أنها تريد النوم، وإنما هى تنتظر لدى الستار مترقبة حضوره. إذن فعلينا أن نفهم أنه وَأعدها اللقاء خلسة من وراء أعيــن أهلهــا وحراسها الشاكين المتربصين أو هكذا اتفق أنهما تقابلا، فهو إذن إنما يــباهى بخفة حركته فى التسلل وقدرته على امتلاك قلب حبيبته. وفى شرح البيت الخامس "يقــول: فقالت الحبيبة أحلف بالله مالك حجة فى أن تفضحنى بطروقك إياى .وزيارتك ليلاً، يقال: ما له حيلة أى ماله عذر وحجة، وما أرى ضلال العشق وعماه منكشفاً عنك؛ وتحرير المعــنى أنهــا قالت: مالى سبيل إلى دفعك أو مالك عذر فى زيارتى،وما أراك نازعاً عن هواك وغيك؛ ونصب يمين الله كقولهم الله لا قومت، على إضمار الفعل، وقال الرواة: هذا أغــنج بيــت فى الشعر [٤٤]. وقال الأصمعى: مالك حلية، تجئ،والناس أحوالى. وقال ابن

(٤٣) المرجع السابق، ص ١٣١. وقارن: ديوان امرئ القيس، ص ١٢٥ – ١٢٦.

(٤٤) الزوزنى، شرح،٢٤.

حبيب مالك حيلة ، معناه لا أقدر على أن أحتال فى دفعك عنى. وقال غيره: وليس لك حجة فــى أن تفضــحنى ..." [٤٥] وصــدق الرواة، فسياق الحال يفصح عن تمنع صاحبته وهى الراغــبة، إذ كانــت على علم بمجيئه بل كانت تترقبه، ولكن خفر الأنثى وحياءها هو الذى دفعها لاصطناع هذا العتاب المشفوع بيمين الله، وكأنما هى تلقى بالتبعة عليه. يدل على هذا قوله فى البيت التالى: خرجتُ بها .. فهى إذن طوع بنانه لا تعارضه بل تنقاد لأمره، وتعلن عــن مشاركتها له وحرصها على كتمان أمره فى الوقت ذاته بأن جرت مرطها أو ملاءتها لتعفىّ آثار أقدامها، وهذا كتمان شبيه بالإفصاح أو الإعلان.إلى هذا الحد من الدقة والرهافة بلــغ وصــف خلجــات المحــبوبة وأحاسيسها المتضاربة حتى لتشى السطور بدقات قلبها وهواجس نفسها ونوازع ولهها وفرط هيامها وعشقها. وما بالغ النقاد حين وصفوا قولها بأنه أغنج بيت فى الشعر. وهذه المقطوعة تقدم تقديماً ضمنياً عذراً آخر لشاعرنا، فهو وإن أراد المــباهاة باقتحامه الخدر أشار فى لباقة وتعبير هامس موحٍ غير خطابى .. إلى أنه لم ينل حبيبته عنوة بل عن رضا منها ورغبة.

وفى رأينا أن هذه غاية الرومنسية التى لا مزيد عليها.

١. فلّما أجَزْنا ساحةَ الحيّ وانــتحَى ... بــنا بطــن خبــتٍ ذى حِقــافٍ عقــنقلِ

٢. هصرتُ بفَوْدَىْ رأسِها فتمايلَت ... علىّ هضيمَ الكشحِ ريّــا المخلخلِ

٣. مهفهفةٌ بيضــاءُ غــيرُ مفاضــةٍ ... ترائــبُها مصــقولةٌ كالســجَنجَلِ

٤. كبكرِ المقانــاةِ البياضَ بصفرةٍ ... غَذاهــا نمــيرُ المــاءِ غــيرُ المحلَّــلِ

٥. تصدُّ وتُــبدى عــن أسيلٍ وتــتّقى ... بــناظرةٍ مــن وحــشِ وجــرةَ مُطفِــلِ

٦. وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليسَ بفاحشٍ ... إذا هــى نصّــتهُ ولا بمُعطّــلِ

٧. وفرعٍ يزيــنُ المتَــنَ أسوَد فاحمٍ ... أثيــثٍ كقِنــوِ الــنخلةِ المتعــثكلِ

٨. غدائرُه مستشــزراتٌ إلــى العُــلا ... تَضلُّ العِقــاصَ فــى مثنّــى ومرســلِ

٩. وكشحٍ لطيفٍ كــالجديلِ مخصّرٍ ... وســاقٍ كأنــبوبِ الســقىِّ المذلَّــلِ

(٤٥) الأنبارى: شرح القصائد السبع: ص ٥٣.

يقـول: فلما جاوزنا ساحة الحلة وخرجنا من بين البيوت وصرنا إلى أرض مطمئنة بين حقاف .. طاب حالنا وراق عيشنا" [٤٦] . فالشاعر يستطرد فى قصته ويروى لنا مشهداً آخر عند الحقاف أو الأحقاف، وهى جمع حِقف أى الرمال المعوجة والعقنقل الرمل المنعقد المتلبد كما يقول الزوزنى.

هنالك جذبت فوديها أى "ذؤابتيها إلىّ فطاوعتنى فيما رمت منها ومالت على مسعفة بطلبــتى فى حال ضمر كشحيها وامتلاء ساقيها باللحم"، فهى دقيقة الخصر ممتلئة الساقين، وهــذه مــن سمات الجمال عند العرب بل عند الشرقيين بعامة، وقد جمعتها ووعتها أغانى الغزل المصرية (فى بردية تشستربيتى). ويروى البيت رواية أخرى كالآتى:

إذا قلتُ هاتى .. نوّلينى تمايلت   علىّ هضيمَ الكشحِ ريّا المُخلخلِ.

وهــى امــرأة مهفهفــة "أى دقــيقة الخصر ضامرة البطن غير عظيمة البطن ولا مســترخيته، وصــدرها يــرّاق اللون متلألئ الصفاء كتلألؤ المرآة، والسجنجل معربة عن الرومية بمعنى المرآة أو بمعنى الذهب والفضة، وهما أجود المعادن صقلاً وبريقاًوأنفسهما . [٤٧] والشــاعر يؤكد دقة الخصر مرة ثانية ، وأنها بيضاء دقيقة البطن، ويشير بترائبها إلى صــدرها على سبيل المجاز المرسل،وهذه أوصاف شكلية لا نختلف مع النقاد فى ذلك وهى لا تخرج عن صفات المرأة عند الشرقيين.

وفى البيت الرابع وصفها بأنها بكر "والبكر من كل صنف ما لم يسبقه مثله، والمقاناة الخلــط، والنمــير المــاء الــنامى فى الجسد، والمحلل: ذكر أنه من الحلول وذكر أنه من الحل"[٤٨] ويورد الزوزنى ثلاثة تفسيرات للبيت أولها أنه شبه لون العشيقة بلون بيض النعام فــى أن فى كل منهما بياضاً خالطته صفرة .. وقد غذاها ماء نمير عذب صاف، والبياض الذى شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

([٤٦]) الزوزنى: شرح، ٢٥.

([٤٧]) المــرجع الســابق ص٢٦ ، فايــز علــى: الأدب المصرى: ٢ : ١١٨وعن أغانى الغزل المصرية: تاريخ الحضارة،٤٢٦. Kischkewtz,Liebe,S.S.20,54, 85-99ff وقد ناقشنا العلاقة بين تلك الأغانى والشعر العربى فى مؤلفينا:الأدب المصرى:٢: ١١٨، الروح المصرى :١٢٣

([٤٨]) الزوزنى، شرح، ٢٧.

والثانى أنَ المعنى كبكر الصدفة التى خولط بياضها بصفرة وأراد ببكرها درتها التى لـم ير مثلها، ثم قال: قد غذا هذه الدُّرة ماء نمير وهى غير محللة لمن رامها لأنها فى قعر البحر لا تصل إليها الأيدى.

والثالث أنه أراد كبكر البردى التى شاب بياضها صفرة وقد غذا البردى ماء نمير لم يكـثر حلـول الناس عليه، وشرط ذلك ليسلم الماء عن الكدر، وإذا كان كذلك لم يغير لون البردى، والتشبيه من حيث إن بياض العشيقة خالطته صفرة كما خالطت بياض البردى" [٤٩]
.. كـل هذه التفسيرات التى تستدعى فى الذهن تفاصيل الأساطير القديمة.فأىّ خيال أدرك العلاقة الجوهرية لا الشكلية واللونية وحسب بين بيضة النعامة البكر وتلك الحسناء؟ أفليست تلك البيضة رمزاً للتفرد والصون كما أنها مصدر الحياة المتجددة بل البعث المستمر؟ وهل فى ظاهر الألفاظ ما يدل مباشرة على كل هذه المعانى؟ لا شك أن استنباط المعانى من ألفاظ الأبـيات يحـتاج إعمال العقل فيها ويتطلب ثقافة ومعرفة بالروايات والتقاليد القديمة. وهذه سـمة التعبـير الرمزى. أفلا تذكرنا تلك الدرة المكنونة فى صدفة يحفظها البحر فى جوفه ليصـونها – أفـلا تذكرنا بميلاد أفروديت Aphrodite ربة الجمال اليونانية يا أبا القاسم؟ وسـيقان الـبردى تلـك ألا يُذكرنا بياضها المذهب (من الداخل) بلون الشمس التى يحاكى الـبردى نُورها بنوره ذى البتلات الشعاعية الشكل؟ ماذا يكون عمق الدلالة والإيحاء إن لم يكن متضمنا فى هذا البيت وأضرابه؟ أفيستدعى البيت كل هذه الشروح والتفسيرات ويكون سـطحى التشبيه لا روح فى معانيه كما يزعم الشابى ؟ أليس من الحق أن نقول إن ثمة من تصـدى لـنقد الشـعر الجاهلى دون أن يفهمه إن كان قد قرأه من الأساس؟ والشاعر الذى يصـف حبيبته بكل هذه الصفات أيكون من شعراء الوصف الشكلى الذى لا يتجاوز الشكل واللون؟ كلا . فتلك الحبيبة تستمد أوصافها من الكون كله : من الغزال (ذى الكشح الضامر) والمهاة (ذات السيقان الممتلئة) وتستعير من المهر امتلاء الصدر، ومن السجنجل (أى المرآة أو الذهـب والفضـة) بـريقه وصقله، ومن الدر المكنون لا لونه وحسب بل شرفه ونقاءه ونبالته ... إلى آخر تلك الأوصاف السرمدية، التى تتجاوز اللون والشكل إلى الجوهر، فهو يرمى إلى وصفها بالبكورة والصون والعذرية والتفرد. وأجمل ما فى هذا الوصف أنه غير سـطحى – كمـا علمـنا – وغير مباشر كأوصاف بعض الرومنسيين الجدد الذين ما فتئوا

([٤٩]) المرجع السابق، ٢٧ – ٢٨ .

يكررون نفس الأوصاف بطريقة آلية مضجرة، تكرز موضعين أن امرأ القيس أعطى حبيبته أوصافاً كونية تضفي عليها الخلود في عبارة رشيقة وألفاظ جزلة وصياغة بيانية رصينة. وتلك ماهية الرومنسية وجوهرها بمعنى الكلمة.

وفي البيت الخامس "أنها تعرض عنا فتظهر في إعراضها خدا أسيلاً وتستقبلنا بعين مثل عيون ظباء وجرة أو مهاها اللواتي لها أطفال، وخصهن لنظرهن إلى أولادهن بالعطف والشفقة، وهي أحسن عيوناً في تلك الحال منهن في سائر الأحوال. وقوله: عن أسيل، أي عن خد أسيل، فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه.. وقوله: من وحش وجرة، أي من نواظر وحش وجرة، فحذف المضاف إلية مقامه كقوله تعالى "واسأل القرية" أي أهل القرية. والإسالة طول الخد وامتداده".[50]

والحقيقة أن ثمة متعة عظيمة تسري في العروق وأنت تطالع شرح الزوزني للألفاظ وتحليله للعبارات إذ تتكشف لك رويداً رويداً عن أعماقها وما وراءها من دلالات. فامرؤ القيس يشبه محبوبته بالظبي محدداً أوصاف الظبي بدقة، فهو أولاً لم يقل إنها كالظبي أو أنها ظبي بطريق مباشرة هكذا، بل خص الغزال الشفيق بنظراته الحانية على صغاره، وكأنه يستدعي في خاطره أنه أحد تلك الصغار، ومحبوبته هي الظبي الرءوم الذي يعوضه عن حنان الأم المفقود أو يعيده إليه بعد فقده – لا ندري يقيناً، وكأنه حي بن يقظان [51] ، ولكن الواضح أن العبارة متعددة الدلالة، وثمة تداخلاً بين ذات الشاعر وعناصر تشبيهه يصل إلى حد الذوبان والفناء في موضوع الوصف، وتلك مرة أخرى آية الرومنسية الحقة لا رومنسية الألفاظ المكررة والإيقاع الرتيب [52].

(50) المرجع السابق، ٢٧ – ٢٨.

(51) حي بن يقظان قصة فلسفية ألفها ابن طفيل الأندلسي، تحكي عن طفل نشأ وحيداً في الغابة فتبنته إحدى الظباء ورعته مثل أمه، ويتناول الفيلسوف ابن طفيل من خلال القصة نظرية المعرفة وعلاقة الإنسان بالطبيعة والفطرة الإنسانية، راجع ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق العلامة الإمام عبد الحليم محمود، وتحقيق فاروق سعد [illegible]

(52) نأخذ على الرومنسيين العرب – وخاصة الشابي التكرار في تعبيراتهم، مما يضعف قصائدهم ويفقدها أثرها الطيب على ما فيها من معان مبتكرة. فتبدو مهلهلة أحيانا رغم عدم تنوع الموضوعات فيها، ويبدو هذا واضحاً في "صلوات في هيكل الحب" للشابي التي سنحللها فيما بعد.

وبعدما وصف جسدها هذا الوصف الرومنسي الدقيق وثنّى بنظرتها انتقل إلى وصف جيدها في البيت السادس وصفاً جامعاً مانعاً بتعبير المناطقة، إذ جمعه مع جيد الظبي طوله ونعومته ومنعه – أي ميزه عنه – أنه مكلل بالحلي. "يقول: وتبدي عن عنق كعنق الظبي غير متجاوز قدره المحمود إذا ما رفعت عنقها، وهو غير معطل عن الحلي، فشبه عنقها بعنق الظبية في حال رفعها عنقها ثم ذكر أنه لا يشبه عنق الظبي في التعطل عن الحلي"(٥٣)

وعرج بعد ذلك في البيتين التاليين على وصف الشعر وغدائره فالشعر فاحم السواد يزين ظهرها، مصفف في ذوائب تحاكي العناقيد، وهي تتطلع إلى العلا في تجاعيد تختفي بين مرسل ومثنى، فيا له من شعر وافر!

وشعر هذا شأنه يرمز إلى قوام فارع كالنخلة، أخذ منها صفات الشموخ إلى الأعالي والرسوخ في الأرض ، إذ تتغلغل جذور النخل إلى مسافات بعيدة. كما يرمز إلى شموخ صاحبته وعلو مكانتها، فإذ كانت الذوائب تطمح إلى العلا – وما أعجب هذا التعبير – فما بالك بصاحبته ! .

يقول ***الزوزني*** في شرح البيتين: "وتبدي عن شعر طويل تام يزين ظهرها إذا أرسلته عليه، ثم شبه ذؤابتيها بقنو نخلة خرجت قنوانها، والذوائب تشبه بالعناقيد، والقنوان يراد به تجعدها وأثاثتها .... والفرع الشعر التام، والجمع فروع، ورجل أفرع وامرأة فرعاء. والفاحم الشديد السواد مشتق من الفحم والأثيث الكثير. والقنو يجمع على الأقناء والقنوان العثكول والعثكال قد يكونان بمعنى القنو وقد يكونان بمعنى قطعة من القنو، والنخلة المتعثكلة: التي خرجت عثاكيلها أي قنوانها"(٥٤) .

*وفي شرح البيت الآخر يقول **الزوزني**:*

"***الغدائر*** جمع الغديرة: وهي الخصلة من الشعر. ***الاستشزار***: الارتفاع والرفع جميعاً، فيكون الفعل منه مرة لازماً ومرة متعدياً، ***العقيصة***: الخصلة المجموعة من الشعر، والجمع عقص وعقائص. والفعل من الضلال والضلالة ضل يضلّ.

---

(٥٣) ***الزوزني***: شرح، ص ٢٩

(٥٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

يقول: *ذوائبها وغدائرها* مرفوعات أو مرتفعات إلى فوق،يراد به شدها على الرأس بخـيوط، ثـم قـال: تغيب تعاقيصها فى شعر بعضه مثنى وبعضه مرسل، أراد به وفور شعرها. والتعقيص التجعيد" (٥٥) .

ويـأتى دور الكشح ليجمل به الوصف الذى بدأه بقوله هضيم الكشح، فيؤكد وصفه باللطف كالخطام المجدول أى أن بطنها ضامر مثله، وأما ساقها فيحكى فى صفاء لونه ساق البردى الذى تظله أغصان النخيل.

والشـاعر ابن بيئته، فهو لا يبرح يشبه بالنخيل والبردى وهما نباتان رمزيان غنيان بالإشـارت، وهما فى الوقت ذاته منتشران فى بيئة الصحراء. (٥٦) وقد يبدو أن ثمة تناقضاً بين هذا البيت ووصفها السابق بأنها ممتلئة الساقين، والحقيقة أنه لا تناقض، فالحبل المجدول فـيه الامتلاء إذ يتكون من ألياف عدة ولكنه رشيق القوام دقيقه – يقول الزوزنى: "الجديل: خطـام يـتخذ من الأدم، المخصر: الدقيق الوسط – الأنبوب: ما بين العقدتين من القصب وغيره – السقى ها هنا: بمعنى المسقى، والجنى بمعنى المجنى.

يقـول: وتـبدى عن كشح ضامر يحاكى فى دقته خطاماً متخذاً من الأدم وعن ساق يحكـى فى وصف لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هذا البردى. شبه ضمور بطنها بمثل هذا الخطام، وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخيل تظله أغصـانها، وإنمـا شـرط ذلك ليكون أصفى لوناً وأنقى رونقاً، وتقدير قوله كأنبوب السقى كأنـبوب النخل المسقى ومنهم من جعل السقى نعتاً للبردى أيضاً؛ والمعنى على هذا القول: "كأنبوب البردى المسقى المذلل بالإرواء (٥٧) "

(٥٥) المرجع السابق، ص ٣٠

(٥٦) الـبردى نـبات عـرفه المصريون القدماء كما استزرع فى جزر البحر المتوسط، واتخذه المصريون شعاراً لمملكـة الشـمال (الدلـتا) منذ فجر حضارتهم. والنخيل عندهم رمز البركة، إذ كثرت تصويراته فى كتاب الظهور نهارًا المعروف بكتاب الموتى.كما هى الحال فى بردية آنى وبردية (هونفر) وغيرهما. راجع مثلاً:
Rossiter,Totenbuch

(٥٧) الزوزنى: شرح ، ٣٠ – ٣١.

(٥٨) محمد أحمد الحوفى: الغزل فى العصر الجاهلى، ص ٣٥ – ٣٦ .

الحبيبة إذن تُبدى عن خد أسيل، وعن جيد طويل وشعر أثيث وكشح لطيف وساق كالأنبوب، وتحت عنوان الجمال الجسدى للمرأة فى الشعر الجاهلى يقول العلامة أحمد الحوفى: "المرأة الجميلة فى نظر امرئ القيس خفيفة اللحم ليس رهلة ولا ضخمة البطن مسترخيته، وصدرها صقيل كأنه المرآة، وإذا ما أعرضت أو نظرت بدا خدها الأسيل الذى لا كره فيه، وسحرت بعينها التى تشبه عين غزالة ترأم جآذرها وتحنو عليها وتميل بعنقها ميلاً لطيفاً، وجيدها طويل ملتف كجيد الظبى الخالص البياض، ليس به قبح حين ترفعه، وليس عاطلاً من الحلى، ويزين ظهرها شعرٌ أسودُ شديد السواد كثيف طويل كعذق النخلة المتراكب المتدلى، وله ذوائب مجدولات مرتفعات تضل المشط فيما تثنى منها وما تجعد وفيما أرسل ولم يتجعد. وخصرها صغير لطيف كأنه سير مجدول مستدير لين، وساقها كعود البردى الريان بياضاً ولدونةً واستدارة".[٥٨] ويكمل وصفه الذى تختص به الأبيات التالية توا من قصيدته فيقول: "وهى مترفة منعمة، وتتناول ما تريد ببنان لطيف منسرح غير كز ولا غليظ يشبه نوعاً من الدود يعيش فى الكثيب، ويشبه أيضًا الأغصان الدقيقة من شجر الإسحل، ولونها يشبه أول بيضة للنعامة التى شربت من ماء نمير لم تكدره السابلة، ووجهها مشرق حتى ليضيء الظلمة، فكأنه سراج راهب منقطع للعبادة فى الصحراء.

وهى فتانة، لا يستطيع الحليم الرزين أن يصرف نظره عنها، ولا يستطيع ألا يعشقها إذا ما رآها تخطر أمامه فى درعها ومجولها" [٥٩]. ويستكمل امرؤ القيس وصفها قائلاً:

١. وتُضحى فتيتُ المسكِ فوقَ فراشِها ... نؤومُ الضحى لم تنتطقْ عن تفضُّلِ
٢. وتعطو برَخصٍ غيرِ شَثنٍ. كأنه ... أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحِلِ
٣. تضيءُ الظلامَ بالعشاءِ كأنها ... منارةُ ممسى راهبٍ متبتلِ
٤. إلى مثلِها يرنو الحليمُ صبابةً ... إذا ما اسبكرّت بين درعٍ ومجولِ
٥. تسلّت عماياتُ الرجالِ عن الصِّبا ... وليسَ فؤادي عن هواكِ بمنسلِ
٦. ألا ربَّ خصمٍ فيكِ ألوى رددتُه ... نصيحٍ على تعذالِهِ غيرَ مؤتلِ

([٥٩]) المرجع السابق، ص ٣٧.

وهنا في هذه الفقرة تزدحم أوصاف المحبوبة، فهي منعمة حتى أنها تنام في الضحى، وينتقل لأصابعها فيصفها باللين، ووجها فيشبه نوره بمصباح الراهب الخاشع، وهي لفتنتها وطول قوامها يصبو لها الحليم، ولئن زال عشق العشاق جميعهم فإنه لن يسلوها، ولن يرتدع عن حبها رغم نصح الناصحين.

ويروى البيت الأول على هذا النحو أيضاً:

إذا التفتَت نحوي تضوّعَ ريحُها نسيمَ الصَّبا جاءَت بريَّا القرنفُلِ.

ويضاف إليه:

(إذا قلتُ هاتي نوِّليني تمايَلت علىّ هضيمَ الكشحِ ريَّا المخلخَلِ).

وقد أحسن الشاعر بعبارته التعبير عن كونها مرفهة، فهي نؤوم الضحى أي كسول عندها من يخدمها، وهي لم تنتطق عن تفضل – أي تلبس ثوباً واحداً بدون نطاق فهي ليس بخادم فتنتطق. أفليست هذه كلها أوصافاً معنوية؟ على أن الشاعر أورد أوصافها في هيئة كنايات متتابعة في البيت الأول الذي يبدأ أيضاً بالفعل المضارع المسند إلى الغائبة (إليها)، ويمكن أن يكون فتيت المسك كناية عنها هي نفسها. والبيت مليء بل مشع بإيحاءاته (في هيئته الثانية): تضوع – ريحها – نسيم الصبا – ريا القرنفل، فالفعل يعني انتشار العبق والأريج حتى كأنه يداعب وجدان الشاعر، والريح والنسيم ينشرانه، ويداخله عبق القرنفل. وفي البيت الثاني شبه أصابعها الرخصة أي الناعمة الأملود وأنها غير شثن أي ليست غليظة، فجمع الإثبات والنفي للشمول، وزاد تشبيهها بأساريع ظبي وهي دواب مكان بعينه (قيل أيضاً ظبي) وهذه الدواب "بيض تكون فيه مثل الدود الذي يكون في البقل والأماكن الندية فشبه أصابعها ونعمتها وبياضها بها" [٦٠]- أو المساويك التي يستاك بها، فأضاف الريح الطيبة كما فعل في البيت السابق إلى وصف اللون والشكل والملمس. وربما استنتجنا من هذا انشغال حواسه كلها بوصفها فكأنما هي حاضرة في كل جارحة من جوارحه. ويأتي هذا الوصف الجامع المانع كما سبق أن عرفناه تمهيداً للبيت الثالث الذي يجعل منها في رأينا قمراً دون التصريح بذلك ودون ابتذال،وكلنا يعلم مدى ابتذال تشبيه الحسناء بالقمر –

---

(٦٠) **الشرقاوي**، الأدب، ص ٢١٧ .

لأنها (تضيء الظلام بالعشاء) وزاد على الوصف أن جعلها كمنارة الراهب المشبوبة الضوء حتى يهتدى الضالون بسناها، بل زاد تبتل الراهب أى انقطاعه لله عن العالم، فهل نحن بصدد وصف جمال حسي؟ إنه جمال ممتزج بطقوس الخلوة والعبادة لدى الراهب، وهى صورة اختزنها الشاعر فى أعماق خياله ولابد أن استحضاره لها ينبئ عن شغفه بقدسية الجمال [٦١] ، أو لعله يناظر بين توحُّد جمالها وتفرده وبين توحد الراهب وتفرده فى خلوته. كما أن الجمال الذى يصوره الشاعر لو كان حسياً لما صح أن يرنو إليها الحليم (العاقل) من فرط الصبابة كما يقول فى البيت الرابع، وقد كنى عن قوامها الفارع المديد بأن جعلها وسطاً بين درع ومجول أى بين الفتاة البالغة الناضجة التى ترتدى الدرع وتلك الصبية الصغيرة التى لم تزل ترتدى المجول وهى رداء الصبيان الصغار، وقد حذف المضاف إلي الدرع والمجول لدلالة الكلام عليه كما يقول البلاغيون. وتحرير المعنى إذن أنها إذ شبت عن الطوق تأسر عقل الحليم وتسبى وجدانه فإذا به يرنو إليها. ولعله التفت عن نفسه فى البيت فأشار إليها بالحليم لأنّ سياق البيت التالى يفيد هذا، وهو أنه لم يسلها ولم يسل هواها فى حين سلا الرجال عن عمايات الصبا، والبيت فيه قلب واضح، إذ معناه تسلى الرجال عن عمايات الصبا. وقوله : "ليس فؤادى عن هواك بمنسل" فيه توجيه إذن، فظاهره أنه دون مبلغ أولئك الرجال، وباطنه أن الوجد قد تمكن منه. ودليل هذا أنه على استعداد لرد الخصم الشديد الألوى الذى ينصحه ولا يدخر جهداً فى عذله.

إن المرأة التى يصفها الشاعر هى فاعل الأفعال المضارعة التى تبدأ بها الأبيات الثلاثة الأولى: تضحى وتعطو وتضيء، وهى يوحد بتشبيهاته بينها وبين جزئيات الكون: الدواب البيضاء (الولود الخصب) والكوكب المنير فى الليل (النور)، ولعل الشاعر عنا يُكسبها صفات أقل محدودية وأقرب إلى الإطلاق، أى أنه يتجاوز فناء المرأة المخلوقة إلى خلود الصفات أكانت تتعلق باللون والرائحة أو أكثر اقتراباً من الجوهر. ويبدو الشاعر متعلقاً بطقوس دينية تعبدية تظهر فيما استخدمه من تشبيهات وعبارات، ويؤكد هذا ألفاظ: مسك – مساويك – العشاء – منارة – راهب، فالمسك لا شك من البخور الذى عرفنا أنه كان يحرق أثناء الصلوات، والمساويك يستخدمها المتعبد فى هيكله لتنظيف فمه وتطييب

---

(٦١) هكذا يمكن مقارنة أبيات الغزل هذه بقصيدة الشابى التى عنوانها "صلوات فى هيكل الحب" من حيث المضمون وهو الربط والمقاربة بين الحب والعبادة.

رائحـته، والعشـاء أول الليل فيه الهدأة والسكون الذى يرقق القلب للعبادة، والمنارة رمز الهداية، والراهب لفظة رامزة بإطلاقها واصطلاحها، فهى توحى بالوحدة والانقطاع للعبادة وصفاء النفس. من هنا أيجوز لنا أن نزعم أن ثمة ارتباط موضوعياً بين الغزل والعبادة: أى هـل الغزل تعبد للجمال؟ وهل العبادة تغَزل على نحو ما؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى: هـل إذا أتـيح لشاعرنا العظيم أن ينقب فى أعماق وجدانه (اللاشعور بتعبير علماء التحليل النفسى) سيجد علاقة ما أو تداخلاً بين الأمرين؟ الأمر الواضح أن الشاعر فى كل قصيدته يعـبر عـن الوجد والصبابة، وينفى السلوى والهجر، من ذلك ألفاظ وردت فى الأبيات من الرابع إلى السادس مثل: يرنو – صبابة – تسلت الصبا – ليس بمنسل .

الفصل الثالث: وصف الليل

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سدولَهُ	علىَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتَلِي
فقلتُ لَهُ لما تمطّى بصلبِهِ	وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلكلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجَلي	بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثَلِ
فيا لكَ من ليلٍ كأن نجومَهُ	بكلِّ مغارِ الفتلِ شُدَّت بيذبُلِ
كأن الثريّا عُلّقت فى مصامِها	بأمراسِ كَتانٍ إلى صمِّ جندَلِ

وإذا كانت الدفقة الشعرية التى استغرقت الأبيات السالفة كلها قد اقتحمت عالم الغزل اقتحاماً عبر جميع أبوابه ففتحتها على مصراعيها أمام المستمع والناقد؛ فإنها تفضى بنا الآن إلى دفقة أخرى تستغرق الأبيات من ٤٤ إلى ٤٨، وفيها يصف الليل وهمومه ممهداً لوصف الفـرس والطرد فيما يليها. ويحق لنا السؤال عن علاقة هذه الأمور معاً. ولا شك أن الليل وقـتُ الفكر إذ يهدأ الجسد وتكنّ البيئة من حوله، مما يتيح للذهن قدراً من الصفاء والنفس قدراً من التأمل. كما أن مغامرة الشاعر الأخيرة كانت فى طرف من الليل، ومن الطبيعى أن يخلو بعدها إلى نفسه ليتأمل. كذلك مهّد الـ ـ باستخدام ألفاظ تعبر عن السواد حين وصف شعر حبيبته، وأوحى لنا غير مرة بقدوم الليل فحدثنا عن الراهب الممسى ومنارته المشتعلة المنـيرة، وعـن ظـلام العشـاء الذى تنيره حبيبته، وإنما هذا حديث الوجدان المتصل فى اللاشعور. ولذلك نلمح ذروة من ذرا القصيدة بل من ذرا الشعر العالمى حينما يقتحم الشاعر وصف الليل فينقلنا إلى جو المكابدة والمعاناة وكأننا نتابع دراما شائقة ...

هذا من جهة ومن جهة أخرى شرع الشاعر فى وصف الليل باعتباره نقيضا للأيام التى عدد ذكرها من قبل حين قال: كأنى غداة البين يوم تحملوا (ترحلوا) .. ألا رب يوم لك منهــن صالح، ولاسيما يوم بدارة جلجل، ويوم عقرت للعذارى مطيتى، يوم دخلت الخدر، ويوماً على ظهر الكثيب ... إذ عدد ذكريات حبه فى كل تلك الأيام وشفعها بوصف المحبوبة والتشــبيب بها، ثم يجيء حديثه عن الليل كالوجه الآخر من العملة مكملاً ومتمماً لمشاعره وضرورياً للموقف، فيقول:

١. وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليبتلى
٢. فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ
٣. ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى	بصبح وما الأصباح منك بأمثلِ
٤. فيا لك من ليل كأن نجومه	بكل مغار الفتل شدت بيذبلِ
٥. كأن الثريا علقت فى مصامها	بأمراس كتان إلى صم جندلِ

فالليل أرخى أستاره أى حل بهدوئه فثارت هموم الشاعر، وشرع يناجيه ويشخصه، فهــو تارة كموج البحر المتراكب، أو الناقة الجاثمة التى تزمع حراكاً، وكأن الثريا وغيرها مــن الــنجوم قــد تسمرت مكانها هى الأخرى فأحكم وثاقها إلى جبال راسخة مثل يذبل أو جنادل صماء. وغنى عن البيان ما فى هذه الصورة الشاملة من أخيلة سيما الاستعارة، وهى كلهــا تشخص الليل وتعبر عن دوامه وكأنه لا نهاية له، ولما كان الليل مرتبطاً بالهموم كما قــرر الشاعر فى البيت الأول فالرسالة الخافية التى تنقلها لنا الأبيات هى بوضوح أن هموم الشاعر لا تنفك ملازمة له طوال الليل بل أطراف النهار أيضاً وإن فتر شعوره بها شيئاً ما. ولــدى هذه المناجاة الرقيقة بين الشاعر والليل يطوف بنا الشاعر فى جزئيات الطبيعة مما يستدعى فى أذهاننا ما قاله **كوليردج** – أحد رواد الرومنسية الحديثة إن الخيال يجد صور الأفكــار فى الطبيعة، وعبقرية الشاعر تتجلى فى أن يحيا فى ما هو عالمىّ أى خارج ذاته، فــإذا بــه يربط ذاته بالأشجار والحيوان والكون كله، لأن مادة الفن هى الطبيعة [٦٢] . فى عــبارة أخــرى إن الشاعر فى رأيه يعبر عن كل ما هو خارجى من خلال ذاته ومشاعره الذاتــية. هذا رأى كوليردج، وهو يوجد هوية وتلاحما بين الذات وهمومها من جهة والكون

([٦٢]) محمــد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٣٩١ – ٣٩٢ عن كوليردج والرومنسية. وقارن: Shelly , A Defence Of Poetry , P.P.4–6ff

وجزئـياته من جهة أخرى. ولعلنا لا نجد دليلاً على هذا التلاحم والتراسل بين ذات الشاعر والطبيعة أصدق وأبين مما قدمه امرؤ القيس في مناجاته الليل.فهل يحق لنا إذن القول إن كولـيردج والرومنسـيين عبروا تعبيراً جديداً عما حققه امرؤ القيس في معلقته في عصر الجاهلّية فجاء نقد كوليردج وشعر امرئ القيس كل منهما مصدقاً للآخر؟

ودعـنا الآن نتأمل الصور التي رسمتها الأبيات، فتشبيه الليل بموج البحر الذي ما ينكسـر حتى يتجدد بيّنه لنا مستمراً في هجومه على الشاعر هجوماً لا ينتهي مثل الأمواج، وقـد عـزّز هذا بمناداته مناداة متكررة: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي، فكرر ألا مرتين، وشـفعها بالأمـر الطلبي، ثم تعجب من أن نجومه مُحكمة الوثاق فتبدو معلقة بأحبال متينة تشدها إلى الجنادل، والتعليق على هذا النحو لا يستقيم معناه إلا في وجود الماء (ماء البحر) الـذي يبدو وكأنه يغمر الكون كله لأن الحبال لا تعلق الأشياء في الهواء، فكأن الشاعر لا يـزال مستغرقاً في فكرته الأولى، وإذا به يصارع موج البحر الذي غمره ونقول ثانية إن قولـه: شـدت – علقـت في مصامها أي في مكانها – يوحي بالثبات والرسوخ فضلاً عن طغـيان البحر على الكون كله . ولهذا تظل إيحاءات البحر – بخطورته وهدير أمواجه بل بمـياهه مصـدر الحياة – متواجدة متجلية في سائر الأبيات. وفي البيت الثاني يشبه الليل بالبعـير فاستعار له منه الصلب والأرداف التي يشير بها إلى أوله، والأعجاز أي المآخير والكلكـل أي الصـدر، فـيقول ما معناه:"قلت لليل لما أفرط طوله، وأردف أعجازاً يعني ازدادت مآخيره امتدادا وتطاولاً، وناء بكلكل يعني أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله، وطول اللـيل ينبـئ عن مقاساة الأحزان والشدائد والسهر المتولد منها؛ لأن المغموم يستطيل ليله، والمسرور يستقصر ليله" [٦٣] وفي هذا المعنى يقول أبو فراس الحمداني:

تطولُ بيَ الساعاتُ وهي قصيرةٌ ... وفي كلِّ دهرٍ لا يسرُّكَ طولُ.[٦٤]

إنـنا إذن بصـدد لـيل يستمد صـ... ر محدودة من البحر والبعير، والبحر يبدو كالشـخص الـذي يرخي السدول ومعها الأ... ن ليبتليه أيصبر أم لا؟ ولعل هذا سر جمال

([٦٣]) الزوزني: شرح ، ٣٥ – ٣٦ .

([٦٤]) ديوان أبي فراس، دار الكتب العلمية. بيروت، ص١٣٥. وقارن قوله في أرجوزته:

ما العمر ما طالت به الدهور ... العمر ما تم به السـرور.

أيام عزي ونفاذ أمـري ... هـي التي أحسبها من عمري.

التعبــير الشعرى، فكل استعارة فيه تجعلنا نفكر فى علاقة الليل بشىء ما عن طريق رموز وإشارات معينة: لماذا موج البحر؟ ولماذا إرخاء الأستار؟ ولماذا التمطى بالصلب وإرداف الأعجــاز والــنوء بــالكلكل؟ هذه كلها أسئلة تزدحم فى ذهن السامع لأن الشعر فن إلقائى بالأساس، وعليه أن يسارع بترجمة هذه الألفاظ الغريبة – بدرجة أو بأخرى حسب قربه من ثقافة العصر الجاهلى المتميزة – فإذا به يحدس العلاقات بين أطراف الاستعارات المتتالية، وكلمــا فهم جزءاً منها ازدادت مشاركته الوجدانية للشاعر. ودعنا نقل بوضوح إننا لا نفهم مــن القــراءة العابرة لمعلقة امرئ القيس إلا الشىء القليل ولن نصل إلى درجة جيدة من فهمهــا إلا إذا ترجمنا تعبيرات الشاعر وأدركنا إشاراتها، ثم ركبناها معاً لنفسرها فإذا نحن أمام جملة من التفسيرات الممكنة. ولعل هذا يعنى – فيما يعنى – أن الفهم الصادق للقصيدة يقتضى تجاوز الصور المرئية إلى ما وراءها من دلالات بتعبير علماء السيميولوجيا، ومن رمــوز حدسية علينا أن نكتشفها بتعبير البرناسيين [٦٥] . وعلى أى حال فالشعر الجاهلى .. وهــذه القصيدة مثل طيب له. فيه درجة عالية من الرمزية نظراً لارتباطه بالأسطورة كما أوضحنا ومن ثم غناه بالأخيلة لاسيما الاستعارة، ولثراء الإيحاء فى تراكيبه وألفاظه. وليس مــن الضرورة فى شىء أن تكون الرمزية هنا مطابقة لما عناه **بودلير** فى قصيدته تراسل حين قال: "الطبيعة معبد ذو دعائم حية، وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح .." وقال: يمــر الإنســان (فــى الطبيعة) عبر غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفه [٦٦] فلكل فهمه الخاص للرمز والرمزية. ودعنا نتوقف عند قول الناقد:

إن الرمــزية ظهرت أول أمرها فى قصيدة مطابقات – (تراسل) لبودلير التى أشرنا إلــيها تــواً . أمن حقنا أن نزعم معه أن الرمزية لم تظهر قبل هذا؟ فى ضوء قراءتنا هذه للشــعر الجاهلى لا يمكننا أن نتفق مع الناقد فى زعمه. وغنى عن البيان أن التحليل اللغوى للقصيدة ضرورى لفهمها فهما أولياً قبل التطرق لما فيها من رموز ودلالات، ولا يسعنا إلا أن نشــيد بالــنقاد القدامى فى عنايتهم بهذا الجانب اللغوى الذى أفاضوا فيه. ومن ذلك قول **الزوزنى** فى شرح البيت الأول : يقول (الشاعر): وربّ ليل يحاكى أمواج البحر فى توحشه ونكــارة أمره وقد أرخى علىّ ستور ظلامه مع أنواع الأحزان، أو مع فنون الهم، ليخبرنى

---

(٦٥) غنيمى هلال: النقد، ص ٣٩٥ – ٣٩٦ .

(٦٦) المرجع السابق، ٣٩٦ ، وقارن: جبور عبد النور: المعجم الأدبى، ١٢٥ .

أالصـــبر على ضروب الشدائد وفنون النوائب أم أجزع منها؟ لما أمعن في النسيب في أول القصـــيدة إلـــى هنا انتقل منه إلى التمدح بالصبر والجلد" (٦٧) ويردف قائلاً في شرح البيت الثاني:

"يقول: فقلت لليل لما مد صلبه يعني لما أُفرط طوله، وأردف أعجازاً يعني ازدادت مآخيره امتداداً وتطاولاً، وناء بكلكل أي أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله؛ وتلخيص المعنى: قلـــت للـــيل لما أفرط طوله وناءت أوائله وازدادت أواخره تطاولاً، وطول الليل ينبئ عن مقاساة الأحزان ... "(٦٨) "وروى الأصمعي: فقلت له لما تمطى بجوزه – أي امتد . الجوز: الوســـط .. قولـــه "وأردف أعجازاً" قال يعقوب الأصمعي: معناه حين رجوت أن يكون قد أردف أعجازاً، أي رجع وناء بكلكل" أي تهيأ لينهض . وفي نـ ـاء لغتان: يقال ناء ونأى، قـــال الله عـــز وجـــل: "**ونأى بجانبه**" (الإسراء / ٨٣ ، فصلت / ٥١) وقرأ ابن القعقاع: (أعـــرض ونـــاء بجانبه)" (٦٩) ويجب أن نلاحظ في هذا الشأن أن الصور البيانية في البيت الثاني فيها شيء من الغموض يتيح لنا التفكر في العلاقة بين الليل والبعير الجاثم. أما البيت الثالـــث فيتمـــيز بمـــا فيه من تصريع أي توحيد لقافية الشطرين ومقابلة بين الليل والصبح ســـرعان ما تنقلب إلى مناظرة بين مثيلين في الهم وسوء العاقبة وقد أوضح هذا في تذييله البيـــت قائلاً: وما الإصباح منك بأمثل أو: فيك بأفضل "يقول: "قلت له ألا أيها الليل الطويل انكشـــف وتنح بصبح – أي ليزلْ ظلامك بضياء من الصبح، ثم قال: وليس الصبح بأفضل منك عندي لأني أقاسي الهموم نهاراً كما أعانيها ليلاً، أو لأن نهاري أظلم في عيني لازدحام الهمـــوم عليّ حتى حكى الليل، وهذا إذا رويت: وما الإصباح منك بأمثل، وإن رويت: فيك بأفضل كان المعنى: وما الإصباح في جنبك أو في الإضافة إليك أفضل منك لما ذكرنا من المعـــنى لما ضجر بتطاول ليله خاطبه وسأله الانكشاف، وخطابه ما لا يعقل يدل على فرط الوله وشدة التحير، وإنما يستحسن هذا الضـ ـرب في النسيب والمراثي وما يوجب حزناً وكآبة ووجـــداً وصـــبابة" (٧٠) والحقيقة أنه قاسى [illegible] همومه، فشدُّ وثاق النجوم والثريا إلى جبل يذبـــل أو الجنادل لا يشير استعارة إلى تجمـ ـزمان وثبوته وحسب، بل هو تعذيب ومعاناة

---

(٦٧) **الزوزني**: شرح ، ص ٣٤ .

(٦٨) **الزوزني**: شرح، ص ٣٥-٣٦ .

(٦٩) **الأنباري**: شرح القصائد، ٧٥ – ٧٦ .

(٧٠) **الزوزني**: شرح، ٣٦

لهـــا أيضاً،وكونها شددت بالبناء للمجهول توحي لنا بذلك إذ الفاعل مجهول، وكأنه ذو قصد سيء . ولعلنا نقرر مدى علاقة هذه الأبيات الوصفية الرائعة بالمذهب الرومنسي وتعبيرها عـــنه إذا قرأنا ما قاله محمد مندور في تعريف المذهب الرومانتيكي ذلك المذهب الذي اتخذ مـــن الأدب وســـيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية قبل كل شيء، وأسرف في هذا الاتجاه حتى أصبح في كثير من الأحيان صرخات عاطفية أو أنات شعورية" (٧١)

ويروى الزوزني البيت على هذا النحو:

فيا لكَ من ليلٍ كأن نجومهُ   بأمراس كتانٍ إلى صم جندلِ.

ويشـــرحه قـــائلاً: "الأمراس جمع مرس وهو الحبل، وقد يكون المرس جمع مرسة وهـــو الحـــبل أيضـــاً فتكون الأمراس حينئذ جمع الجمع، وقوله: بأمراس كتان، من إضافة الـــبعض إلـــى الكـــل، أي بأمراس من كتان، كقولهم: باب حديد، وخاتم فضة، وجبة خز. الأصم: الصلب، وتـــأنيثه الصماء، والجمع الصم. الجندل: الصخرة، والجمع جنادل.

يقـــول مخاطـــباً الليل: فيا عجباً لك من ليل كأن نجومه شددت بحبال مَن الكتان إلى صـــخور صلاب، وذلك أنه استطال الليل فيقول إن نجومه لا تزول من أمـــكنها ولا تغرب فكأنهـــا مشـــدودة بحـــبال إلى صخور صلبة، وإنما استطال الليل لمعاناته الهموم ومقاساته الأحـــزان فيه، وقوله: بأمراس كتان، يعني ربطت، فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه؛ ومنه قول الشاعر:

مَسسنا من الآباء شيئاً فكلنا   إلى حسبٍ في قومه غير واضعِ.

يعـــني فكلنا يعتزي أو ينتمي أو ينتسب إلى حسب، فحذف الفعل لدلالة باقي الكلام؛ ويـــروى: كـــأن نجومـــه بكـــل مغار الفتل شدت بيذبل، وهذا أعرف الروايتين وأسيرهما. والإغـــارة: إحكـــام الفتل. يذبل: جبل بعينه، يقول: كأن نجومه قد شددت إلى يذبل بكل حبل محكم الفتل" (٧٢) .

---

(٧١) محمد مندور: في الأدب والنقد ، ٢٩.

(٧٢) الزوزني، شرح، ٣٦-٣٧.

وقبل وصف الفرس يصف وادياً فيقول:

وقـــربةِ أقـــوامٍ جعلـــتُ عِصـــامَها ... علـــى كـــاهلٍ مـــنّى ذلـــولٍ مـــرحّلِ
وواد كجـــوفِ العـــيرِ قفـــرٍ قطعـــتُهُ ... بـــه الذئـــبُ يَعـــوى كالخليـــع المعـــيّلِ
فقلـــتُ لـــه لمـــا عـــوَى: إن شـــأنَنا ... قليـــلُ الغِـــنى إن كنـــتَ لمـــا تمـــوّلِ
كلانـــا إذا مـــا نـــالَ شـــيئاً أفاتَـــهُ ... ومَـــن يحتـــرثْ حَـــرثى وحَـــرثكَ يهـــزِلِ

وهــذه الأبــيات ينســبها البعض إلى تأبط شراً ولا يذكرونها فى المعلقة. كما يقول الــزوزنى. وأولها يربطها بسياق شكوى الهم السابقة، فهو يزهو بأنه يتحمل هموم الآخرين وكنى عنها بالقربة ذات الوكاء التى يحملها على كاهله أى أعلى ظهره.

ثــم يفــتخر بأنه يقطع الوادى المنقطع إلا من عواء الذئب، فيجرى حواراً معه. إذ يكتشف شبها طريفاً يجمعهما، وهو أن كلاهما ليس ذا مال، وإذا أصاب شيئاً فإنه سرعان ما يــتلفه ويــنفقه. وهــنا تتجلى الرمزية فى أوضح معانيها. فما وجه الشبه بين الوادى القفر وجوف العير أى الحمار؟

"زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادى فى خلائه من الإنس ببطن العير وهو الحمار الوحشــى إذ خلا من العلف، وقيل بل شبهه فى قلة الانتفاع به بجوف العير لأنه لا يركب ولا يكون له در .. وزعموا أن حماراً كان رجلاً من بقية عاد وكان متمسكاً بالتوحيد فسافر بــنوه فأصابتهم صاعقة فأهلكتهم فأشرك بالله وكفر بعد التوحيد، فأحرق الله أمواله ووادیه الذى كان يسكن فيه فلم ينبت بعده شيئاً، فشبه امرؤ القيس هذا الوادى بواديه فى الخلاء من النبات والإنس" (٧٣) .

وصــلة الحمار الوحشى بالوادى القفر جد واردة، فهو من وحوش البادية التى اعتاد الشــعراء وصفها، وغنى التشبيه راجع إلى تعدد أوجه تأويله الممكنة على نحو ما عرضه

---

(٧٢) الزوزنى: شرح ، ٣٨ .

(٧٣) المــرجع الســابق، ١٣٨ والعماليق Amalekites كما يقول نيكلسون - تسمية أطلقتها العرب على الكنعانيين والفلســطينيين الذين استقروا فى تهامة. وهى الأرض المنخفضة حول مكة. راجع: Nicholson, op. cit, p.p ٣ - ٤

الـزوزني، فجـوف الحمار إما أنه خاوٍ من العلف، أو أنه لا يركب فهو في الحالين غير نافع، وأما تلك الأسطورة الطريفة عن ذلك الرجل الجاحد – من عماليق اليمن – الذى كان مؤمناً من قوم عادٍ ثم كفر بالله فتؤكد صلة الشعر بالأسطورة. وأيا كان التفسير فالتشبيه ذو رمزية عميقة لأنه يستدعى كل هذه الدلالات والتفسيرات التى علينا أن ندركها ونختار منها ، ومن طريف التفسير ما أورده سليمان العطار قائلاً:

"والروايـتان فـى تفسـير جوف العير تتجاهلان السياق وأن جوف العير هو الليل المـرخيّ السدول، ويذكرنا ذلك بيونس في جوف الحوت وأزمته" [٧٤] ، وهذا التفسير النبيه يؤكـد أن جو القلق المسيطر على الشاعر هو الذى أوحى له به، فإذا به يتخيل نفسه وكأنه فى بطن ذلك العير يعانى ما عاناه يونس فى بطن الحوت من وحشة وغربة.

وأما قوله: بِه الذئب يعوى كالخليع المعيل أى أن ذلك الذئب قد خلعه أهله لخبثه فهو خلـيع،وهو يقصد بالخليع المقامر، وما اجتمع الأمران: المقامرة وكثرة العيال إلا آدا كاهله، وهـنا نلاحـظ مشـاركة خافية بين حال الشاعر وقد أقبل يشكو همومه وحال ذلك الذئب، فصور الذئب أتت أساساً لوصف الوادى. ولكنها تستدعى – ولولا شعورياً – حالاً وجدانية للشـاعر سيسـتطرد فى وصفها فى البيتين التاليين. أضف لهذا أن وصف الذئب على هذا الـنحو فيه تشخيص له، إذ شبهه بالخليع أى الفتى الخبيث المنبوذ المطرود. وفى هذا يقول الزوزنى: "وكان الرجل منهم يأتى بابنه إلى الموسم، ويقول: ألا إنى قد خلعت ابنى فإن جَرّ لم أضمن وإن جُرّ عليه لم أطلب، فلا يؤخذ بجرائره، وزعم الأئمة أن الخليع فى هذا البيت المقامـر" ويضيف مجملاً معنى البيت: "ورب واد يشبه وادى الحمار فى الخلاء من النبات والإنـس أو يشـبه بطن الحمار فيما ذكرنا طويته سيراً وقطعته وكان الذئب يعوى فيه من فرط الجوع كالمقامر الذى كثر عياله ويطالبه عياله بالنفقة وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به" [٧٥] .

إذن فتشـبيه الـوادى فـيه دلالات رمزية فيما ذكرناه، ونضيف أن اجتماع الحمار الوحشـى والذئب فى البيت دلالة على انشغال الشاعر بهما – ولو فى اللاوعى – فالحمار

([٧٤]) **سليمان العطار**: شرح، ٣٠.

([٧٥]) **الزوزني**: شرح، ٣٨-٣٩.

الوحشـــي في عرف العرب نموذج الحيوان المحب لأتنه (إناثه) الغيور عليهن، وهو يتشبث بالحـــياة ولديـــه غريزة الفطنة والحذر حتى صوره الشعراء دائماً وقد نجا من سهام الصياد المتربص به [٧٦] . وصفاته إذن تتفق مع كثير من صفات شاعرنا على نحو ما وصف نفسه في قصيدته، فهو متيم بالنساء مفرط الغزل فيهن.

وأمـــا الذئب فالشاعر يحاوره قائلاً إن كليهما فقير قليل الزاد، قليل المال. وإذا قيل طويـــل الغنى فالمعنى أنهما يطول انتظارهما كي يصيرا من الأغنياء. وقوله: لما عوى – توهم بأنه قال شيئاً فرد عليه الشاعر، أي أنه لم يخاطبه ابتداء بل رد عليه وكأنه يفهم عواءه فـــثمة حوار ما بينهما، وقوله: إن شأننا – التحدث بلسان المثنى: نحن – وكأنهما صارا من سلالة واحدة، فما أدل هذا على المشاركة الوجدانية بينهما، التي أمكنت الشاعر من اكتشاف أوجـــه الشـــبه بينهما، فهما مبذران، ومن يحرث حرثهما أي يصنع صنيعهما – يعش فقيراً مهـــزولاً وقوله: يحترث فيه استعارة إذ شبه كلا منهما بالحارث فلاحاً كان أو ثوراً أو هما معـــاً لأن الحراثة إصلاح الأرض وبذرها، وهذا التشبيه يوحي بمشاركة أخرى – ربما لا شعورياً – بين الشاعر والثور لما ظهر لنا من توحد الثور وانقطاعه في الصحراء كما هي حـــال الشـــاعر الراهـــنة وهو يسلك الوادي – إن فهم الأبيات إذن يتطلب فك الرموز التي تـــنطوي علـــيها إذ تـــتعدد دلالات الألفاظ والتركيبات وتتنوع التشبيهات فتوحي بتفسيرات متباينة كلها ممكنة ومحتملة، وهذا يبطل الدعوى الشهيرة بأن الشعر العربي – الجاهلي هنا – كلمة ساذجة وقول سطحي. وكما أكد لنا شرح الزوزني لما تقدم عمق أبيات شاعرنا فإنه يؤكد ذلك أيضاً حين يقول: قلت للذئب لما صاح إن شأننا وأمرنا أننا يقل غنانا إن كنت غير متمول كما كنتُ غير متمول، وإذا روى: طويل الغنى، فالمعنى قلت له إن شأننا أننا نطلب الغـــنى طويلاً ثم لا نظفر به إن كنت قليل المال كما كنت قليل المال" و "كل واحد منا إذن ظفر بشيء فوته على نفسه أي إذا ملك شيئاً أنفقه وبذره، ثم قال: ومن سعى سعيي وسعيك افـــتقر وعاش مهزول العيش " [٧٧] ويستنبط سليمان العطار ما يؤيد استحواذ الهموم والقلق علـــى إدراك شاعرنا فيقول: "ويصف ذلك الذئب خلال حديثه إليه فكلاهما يشبه الآخر في

([٧٦]) عن حمار الوحش ووصفه في الشعر العربي: راجع ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص ١٣٠ وما وراءها.

([٧٧]) الزوزني: شرح، ٣٩ .

الفقر وفي تبديد ما يملك ومن تكن تلك طريقة حياته يهزل. وإذا كان الذئب يشير للهموم فإن الهموم تهلك من تملكه مثلما يهلك امرؤ القيس ماله من أجل الآخرين" [٧٨] .

الفصل الرابع وصف الفرس

ويستطرد امرؤ القيس فيصف فرسه قائلاً:

١. وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجردٍ قيد الأوابد هيكل

٢. مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معا ... كجلمود صخرٍ حطَّهُ السيلُ من علِ

٣. كميتٍ يُزل اللبدَ عن حالِ متنهِ ... كما زلَّت الصفواءُ بالمتنزَّلِ

٤. على الذبلِ جياشٍ كأن اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حميُهُ غليُ مرجلِ

٥. مسحٍّ إذا ما السابحاتُ على الونى ... أثرنَ الغبارَ بالكديدِ المركَّلِ

٦. يزلُّ الغلامَ الخفَّ عن صهواتِهِ ... ويُلوي بأثوابِ العنيفِ المثقَّلِ

٧. دريرٍ كخُذروفِ الوليدِ أمرَّهُ ... تتابُعُ كفَّيْهِ بخيطٍ موصَّلِ

٨. له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريبُ تتْفُلِ

٩. ضليعٍ إذا استدبرتَه سدَّ فرجَهُ ... بضافٍ فويقَ الأرضِ ليسَ بأعزلِ

١٠. كأنَّ على المتنينِ منهُ إذا انتحَى ... مداكُ عروسٍ أو صلايةُ حنظلِ

١١. كأنَّ دماءَ الهادياتِ بنحرِهِ ... عصارةُ حناءٍ بشيبٍ مرجَّلِ

١٢. فعنَّ لنا سربٌ كأن نعاجَهُ ... عذارَى دوارٍ في مُلاءٍ مذيَّلِ

١٣. فأدبرنَ كالجزعِ المفصَّلِ بينه ... بجيدٍ مُعمٍّ في العشيرةِ مخولِ

١٤. فألحقنا بالهادياتِ ودونه ... جواحرُها في صرَّةٍ لم تُزيَّلِ

١٥. فعادَى عداءً بينَ ثورٍ ونعجةٍ ... دراكاً ولم ينضَحْ بماءٍ فيغْسَلِ

١٦. فظلَّ طهاةُ اللحمِ من بينِ منضجٍ ... صفيفَ شواءٍ أو قديرٍ معجلِ

١٧. ورُحنا يكادُ الطرفُ يقصُرُ دونهُ ... متى ما ترقَّ العينُ فيه تسفَّلِ

١٨. فباتَ عليهِ سرجُهُ ولجامُهُ ... وباتَ بعيني قائماً غيرَ مرسلِ

([٧٨]) سليمان العطار: شرح:٣١ .

يستهل الشاعر هذا الفصل من قصيدته وكأنه يستكمل حديثه عن الليل، وكأن اجتيازه للوادى جاء ليعبر وحسب عن حديث عرضى اعتراضى. وهو يتحدث حديث الواثق فيؤكد بقد أنه يغتدى أى يذهب فى البكور، فقال: والطير لم تزل فى أعشاشها كناية عن البكور – أى أنه يسبق الطير فى الصحو والغدوّ، وكأنه واحد منها مرتبط بها، ومعه جواده المنجرد أى الماضى فى السير، وقيل بل قليل الشعر، وهو من سرعته وانقضاضه يعد قيداً للأوابد، وقـد ذاع لذلـك عن امرئ القيس أنه أول من قيد الأوابد. يقول **الزوزنى** بصدد هذا البيت الطـريف: "وتحريـر المعـنى أنه تمدح بمعاناة دجى الليل وأهواله، ثم تمدح بطى الفيافى والأودية، ثم أنشأ الآن يتمدح بالفروسية. يقول: وربما باكرت الصيد قبل نهوض الطير من أوكارهـا على فرس هذه صفته، وقوله: قيد الأوابد، جعله لسرعة إدراكه الصيد كالقَيْد لها لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب" (٧٩) .

ويـرجع إبـداع الشاعر إلى أنه فطن إلى الصفات الجوهرية فى الجواد فجمعها فى عـبارة بيانية استغرقت جملة من الأبيات، فبين أنه يجيد *الكرَّ والفرّ أى الإقدام والإدبار* فى الحـرب، فهو جواد مناور ذو إرادة، وأتى فى تشبيهه بالسيل والجلمود أى الحجر الصلب لأنـه يكون أسرع هويا وسقوطاً من غيره، فاستعار لجواده هذه السرعة، وأكدها بقوله: من علٍ ليرمز للتفوق والسبق والقوة. ومنظر السيل الدافق يضفى الخفة والحيوية والقوة عموماً بل قوة الخلق الذى أجمعت الآراء على أنه كان من الماء. وقوله: حطه السيل أى أنزله فى استعارة أيضاً، يقول: هذا الفرس الكميت يزل لبده عن متنه لا نملاس ظَهره واكتناز لحمه، وهما يحمدان من الفرس، كما يزل الحجر الصلب الأملس المطر النازل عايه، وقيل بل أراد الإنسان النازل عليه .. وتحرير المعنى: إنه لاكتناز لحمه وانملاس صلبه يزل لبده عن متنه كمـا أن الحجـر الصـلب يـزل المطر أو الإنسان عن نفسه .. وجرّ كميتا وما قبله من الأوصـاف لأنهـا نعوت لمنجرد" (٨٠) . وهنا نلحظ مرة أخرى غموض العلاقة فى التشبيه غموضـاً لذيـذا يبعـث على الكشف والتـ..ير فيما وراء الألفاظ: هل أراد المطر أم عنى الإنسـان؟ والشـاعر يرمز بكل هذه الاستعارات التى يضمها البيت إلى خفة حركة الجواد وسـرعته وقـوة عـدوه، معبراً بطريق مباشرة تدعو للتأمل. وكل هذه الفنون فى الحقيقة

---

(٧٩) الزوزنى: شرح، ٤٠

(٨٠) المرجع السابق: ٤٠-٤١

توظيف رمزى للغة.

وبعد ذلك جعله من قوة انطلاقه يزل اللبد ولعله عني الفارس الذى على اللبد على سبيل المجاز المرسل، والعلاقة هنا هى المحلية، واستمر فى صوره المائية فشبه هذا بنزول المطر عن الحجر الأملس، ولم يفته وصف اللون فقال إنه كميت أى خمرى اللون ".. والمكر مفعل من كرّ يكرّ، ومِفعل يتضمن مبالغة كقولهم فلان مِسعر حرب ومِقول ومِصقع .. يقول: هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر، ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه الإدبار مجتمعة فى قوته لا فى فعله لأن فيها تضاداً ثم شبهه فى سرعة مرّه وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى الحضيض" (٨١) ويمكننا أن نتصور توقف الزمن لدى قراءة الشطر الأول من البيت – أى أن الشاعر كأنه تجاوز عنصر الزمن أو ألغى تلك (المقولة) بتعبير الفلاسفة فإذا بهذه الأوصاف المتقابلة– التى أشرنا إليها – تجتمع معاً.

ويستمر الماء عنصراً للتشبيه فيشبه نشاط جواده بالحرارة التى تجيش فى مرجل الماء المغلى. والذبل الذبول والضمور، والجياش الهائج فى حركته والاهتزام التكسر، والحمى حرارة القيظ والمرجل القدر. "يقول: تغلى فيه حرارة نشاطه على ذبول خلقه وضمر بطنه وكأن تكسر صهيله فى صدره غليان قدر، جعله ذكى القلب نشيطاً فى السير والعدو .. ثم شبه تكسر صهيله فى صدره بغليان القدر" (٨٢) والواقع أنه بدون فهم الألفاظ فهماً جيداً وإدراك العلاقات فيما بينها قد لا نفهم البيت هذا أو غيره فهماً صحيحاً بل قد نسىء فهمه تماماً أو لا نفهمه إطلاقاً. ومرجع هذا كما هو بادٍ إلى أن ثمة رمزية عالية فى لغة الشاعر، فهو لا يستخدم اللغة استخداماً عادياً بل يوظفها للرمز إلى دلالات متعددة تتطلب منا البحث لاستبطانها.

وبصدد ظهور الماء كطرف فى علاقة التشبيه لدى شاعرنا يقول عفت الشرقاوى:

---

(٨١) قارن فى هذا الصدد ما يقال إن الرموز تكون صحيحة حين تثير صورة ذهنية مشابهة لما يرمز إليه عند التفسير المناسب: راجع: مصطفى مندور: اللغة والفكر، ١٤٩. ونرى أن الرمزية فى شعر امرئ القيس – على سبيل المثال – مستمدة من بنية العبارة الأسلوبية ومن الصور البيانية، وما تتعلق به من دلالات أسطورية. وهذه القضية هى محور دراستنا.

(٨٢) الزوزنى: شرح٤١-٤٢.

وتتكرر إشارة امرئ القيس إلى الماء مرة أخرى في قوله: وليل كموج البحر – حيث يشبه الليل بموج البحر لطوله الذى لا يكاد ينتهى، فيكتفى النقاد بالوقوف عند معنى الكثرة والتتابع. ولا ينسى الشاعر الماء بعد ذلك فى البيت الخمسين – حيث يصف فرسه – فيمثل سرعتها تمثيلاً حسياً بسرعة الصخر المنحدر من عل فى قلب السيل؛ ثم يعود فيذكر فى البيت الذى يليه فكرة السيل مرة أخرى فى قوله كما زلت الصفواء بالمتنزل – أى كما ينزل الماء عن الصخرة الملساء، مع ملاحظة أن فى الكلام ما يشبه القلب؛ لأن المعنى على الأرجح هو أن المطر النازل هو الذى أسقط الحجر .. "[83] ويمضى الناقد فى تتبع صور المطر فى أبيات وصف الفرس وهو مسح أى يصب الجرى صباً كالسابح فى الماء – وقد استعيرت صفة السابح للجواد وصارت تدل عليه – إذا ما أثارت الجياد غبار الأرض بسنابكها وهى تعدو وانية مجهدة. وهذه المقارنة تظهر ليونة حركته وخفته دونما عى أو إجهاد. ثم يرسم صورة مشابهة للسابقة قبل هذه، وهى صورة بديعة إذ نتخيل غلاماً خفيفاً يطيره الجواد عن صهوته أثناء عدوه السريع، بينما لا يكاد الرجل العنيف الثقيل يستقر على متنه فإذا بأثوابه تتطاير فى عنف. والصور كسالفاتها مليئة بالحركة المستمرة المتتابعة. والملاحظ أن الصفة المشتركة فى هذه الأبيات كلها هى الحركة الحاضرة للجواد، لذلك استخدم أفعالاً مضارعة مثل: يزل ويلوى، وأكثر من استخدام اسم الفاعل أو ما فى حكمه: منجرد – مكر – مفر – مقبل – مدبر – جياش (صيغة المبالغة من جائش) – مسح .. وثمة ارتباط وثيق فى الأبيات بين الجواد والسيل والمطر والماء، ولعل العطش للماء هو أول ما يخطر ببال الفارس وهو يمتطى ذلك الجواد السريع، فيوحى له أول ما يوحى بالماء الذى يروى غلته. كما أن العرق الذى يتصبب على جبينهما ويكاد يغسلهما قداستدعى كذلك فكرة السيل فتخيل الفارس أنه يعدو فى سيل من المطر يحاكى العرق الذى يبلله وجواده.

وهنا تعود للأذهان فكرة الاغتسال والتطهر. وكأنى بالشاعر بعدما أفرط فى غزله وتعلقه بالأنثى راوده هذا الشعور الملائم للموقف.وفى البيتين التاليين (٧– ٨) يعطى جملة من التشبيهات المفعمة بالحركة أولها الخذروف أى احصاة المثقوبة التى يجعل الصبى فيها خيطاً فيديرها بكفيه الاثنتين فى تتابع واتصال ليضاعف من سرعتها، ويتلو ذلك فى البيت الثامن استعارات أربع عجيبة فريدة، فيستعير لجواده خاصرة الظبى وساقى النعامى وعدو

[83] المرجع السابق، ٤٢ .

الذنب الذى يشبه خبب الدواب، ثم تقريب الثعلب أى وضع الرجلين موضع اليدين فى العدو، وهـذه كلهـا تصـف السرعة، فخاصرتاه ضامرتان والضمر يعين على خفة العدو، وساقا النعامة مثال فى الطول والدقة وسرعة الجرى، وكذا الصورتان الأخريان وكأن هذا الجواد العجيب هجان من كل هذه الحيوانات التى يضرب بها المثل فى الخفة والسرعة ! ويستحيل فـى رأينا أن يأتى شاعر فى بيت واحد بكل هذه الصفات والاستعارات التمثيلية ما لم يكن ثـرى الخيال قادراً على تجاوز الواقع المحدود إلى حيث يحدس العلاقات الخافية المبتكرة. والبيـت فـيه بطبـيعة الحال كنايات أربع هى فى الحقيقة مليئة بالرمز إذ تشير إلى نماذج مختلفة من الطبيعة تشرح فكرة مجردة وهى سرعة العدو، وفى البيت كذا حسن التقسيم فى أربع عبارات هى نموذج مراعاة النظير. كل هذه المحسنات والأخيلة ترشح الرمز وتقويه، فـتظهر الفكرة المجردة حتى لتكاد نلمسها وعاد ليصفه بالضليع أى عظيم الأضلاع، وأما ذيله فسابغ ضافٍ يكاد يلامس الأرض وليس بأعزل أى لا يميل يمنة أو يسرة، ليسد فرجه ما بين رجليه إذا نظرت إليه من خلفه، وهذه صفة الخيل الكريمة العتيقة، وهى صفة معنوية نجـح الشـاعر فى تجسيدها وهو يحاور المستمع وكأنه خبير بالخيل يختار منها الأصيل. فتأمل معي هذا الحوار الخفى الذى يجريه الشاعر معنا. ولا عجب فالفرس كائن نبيل وهى قـائد مـثل فارسه وصائد خبير بفنون الطراد واللحاق بالصيد. يقول إبراهيم عبد الرحمن: "وقد احتفظ الشعر الجاهلى للفرس بصورة إنسانية (شيقة)، جعلت منه كائناً نبيلاً مسئولاً عن كثير من الأحداث اليومية الجسيمة فى الحياة الجاهلية، وهى صورة امتدت فى شعر صدر الإسـلام، بل وفى الموروث الدينى فى قول الرسول ﷺ: "الخيل معقود فى نواصيها الخير إلـى يوم القيامة". وقد تمثلت هذه الصورة أكثر ما تمثلت فى لوحة الحرب ولوحة الصيد، وهما لوحتان احتفظتا بكثير من صفات هذا الحيوان على نحو ما كان يراها الجاهلى ويؤمن بها، ويوظفها فى التعبير عن مواقفه من الحياة والناس من حوله: ويظهر لقارئ هذا الشعر فـيما يقـول مصـطفى ناصف، أن "الفرس يستطيع بمميزاته البدنية والسلوكية أن يكشف الأمور، ويرتاد المجاهل، ويأخذ وظيفة الرائد الذى يتقدم غيره من الناس" (٨٤) .

وفى البيت التالى المتنان الجنبان عن يمين الفقار وشماله، والانتحاء القصد، والمداك حجـر لسـحق الطين، والصلاية حجر أملس يسحق عليه حب الحنظل. والفرس إذن "فى

(٨٤) الشرقاوى: الأدب ، ٢٦٦ .

انمـــلاس ظهره واكتنازه باللحم كالحجر الذى تسحق العروس به أو عليه الطيب، أو الحجر الـــذى يكسر عليه الحنظل ويستخرج حبه، وخَص مداك العروس لحدثان عهدها بالسحق للطيـــب" [٨٥] وهذا الوصف مكمل للبيت السابق. وإذا انتحى أى قصد وتوجه وكأنه مدرك غايـــة الإدراك يـــريد أن يبرهن على أنه جواد أصيل، والمداك والصلاية يوحيان بالصلادة والقـــوة فضـــلاً عـــن وظيفتيهما المتعلقة بصحن الطيب، والصورة على هذا النحو مفعمة بالحركة: حركة الطحن، والرائحة: رائحة الطيب إضافة إلى حسن أدائها للمعنى. وفرس فيه كـــل هذه الصفات هى أشبه ما يكون بالبراق الذى يكاد يتجاوز الزمان والمكان بما له من صفات الكمال. والمداك والصلاية من الآلات التى عرفها الإنسان فى فجر حضارته، وكانت تستخدم لصحن الكحل المستخدم فى الزينة ونحو ذلك. ولدينا مجموعات من تلك الصلايات لا يكـــاد يخلو منها متحف من المتاحف، ولعل أشهرها **صلاية نعرمر** – موحد القطرين فى مصـــر (حوالى عام ٣١٠٠ ق.م.) وأخرى تنسب لأسلافه الأول. نقول هذا لنوضح أن أثراً كالمداك والصلاية يجمع بين زمانين بينهم أكثر من ثلاثة آلاف سنة، ومكانين بينهما البحر الأحمـــر همـــا مصر والجزيرة العربية، فاستعارة المخترعات الحضارية واكتسابها أمر لا تقف أمامه وعورة المكان ولا استطالة الزمان . ومن ثم وجب علينا أن نغير آراءنا التقليدية بشـــأن النقد الأدبى وما يتعلق بالاستعارة الفكرية بين الحضارات. كذلك ذكر الشاعر الحناء (عصـــارة حناء) التى كان المصريون يستخدمونها أيضًا للزينة، وقد صوروا أشجارها فى معابدهم كما فعلت حتشبسوت فى معبدها الشهير بالدير البحرى.

كما أبدع الشاعر في وصف مهارة جواده فى الصيد فأتـــى بألصق الكلمات وهى الدمـــاء: دمـــاء الهاديـــات أى طلائع الحيوان التى تتقدمه، فأوحى لنا بمصيرها الفاجع إذا صيدت، وشبّه تلطخ فمه بدمائها بعصارة الحناء: "كأن دماء أوائل الصيد والوحش على نحر هـــذا الفـــرس عصارة حناء خُضب بها شيب مسرح، شبه الدم الجامد على نحره من دماء الصـــيد بما جف من عصارة الحناء على شعر الأشيب، وأتى بالمرجل لإقامة القافية"[٨٦] . وإذا كـــان صـــبغ الشعر بالحناء علامة التزين فمن زينة هذا الفرس أيضاً فتكه بالهاديات، وهذه لاشك صفة جوهرية فى الجواد أن يصيد الصيد ويتقنه.

([٨٥]) تجليات الطبيعة والحيوان ، مقدمة إبراهيم عبد الرحمن، ى – ك .

([٨٦]) الزوزنى، شرح، ٤٦ .

يقـــول **عفت الشرقاوى** فى هذا الصدد: والحق أن امرأ القيس قد فتح للشعراء من بعده فى هذا المجال أبواباً من المعانى فتناولوا صوره وتشبيهاته، حتى أصبحت شركة بينه وبين غيره من الشعراء، كما نجد مثلاً فى مقارنتهم بين الفرس والسيل – وهو معنى يتكرر عـــند كثير من الشعراء القدامى – وكما نجد فى وصفهم ظهر الفرس بأنه أملس مثل مداك العروس وغير ذلك"[٨٧].

وقـــد كـــان هـــذا البيت بداية لوصف تفصيلى للطرد الذى يستغرق الأبيات الخمسة التالـــية، وهى تبدأ جميعها بفعل ماض يدل على تمام الحدث ذى صلة باللحظة الراهنة.وفى البيتين الأولين متعلق الفعلين: عَنّ وأَدبرت هنّ النعاج أى البقر الوحشية، التى يشبهها تارة بـــالعذارى وتـــارة بالجزع المفصل. وأما الفعلان الثالث والرابع: ألحقنا وعادَى ففاعلاهما الجواد نفسه، وأما ظل وهو الفعل الأخير فمتعلقه الطهاة (اسم ظل).

فـــى البيت الحادى عشر شبه إناث البقر بالعذارى حول دوار، وهو حجر كأن أهله الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبها بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عنها. "يقول: فعرض لـــنا وظهـــر قطـــيع من بقر الوحش كأن إناث ذلك القطيع نساء عذارى يطفن حول حجر منصوب يطاف حوله فى ملاء طويل ذيولها، وشَبه المها فى بياض ألوانها بالعذارى لأنهن مصونات فى الخدور لا يغير ألوانهن حر الشمس وغيره، وشبه طول أذيالها وسبوغ شعرها بـــالملاء المذيل، وشبه حسن مشيها بحسن تبختر العذارى فى مشيهن"[٨٨] هذه أوجه عديدة للتشـــبيه ليس من السهل أن تجتمع معاً فى بيت واحد. وتشبيه المها على هذا النحو ينطوى علـــى قـــدر كبير من تقديس ذلك الحيوان الذى ألّهه القدماء فى مصر والهند وغيرهما فى أســـاطيرهم.ولا نســـتبعد أن يكون التشبيه قد علق بأهداب تلك الأساطير التى احتفظت بها مخـــيلة الشـــاعر فى عقله الباطن. واستعارة فكرة الطواف التى كانت معهودة قبل الإسلام تـــرجّح هذا الافتراض. وتأخذ بالألباب حقاً دقة التشبيه: عذارى دوار فى ملاء مذيل، فشبه حال العذراوية والحركة أثناء الطواف المفترض وهيئة الشعر المرسل كالملاء المذيل. وهنا يمكننا تخيل أن صيد هذه المها يعبر عن طقس قديم قدم الإنسان إذ عرفنا فى كهوف ما قبل الـــتاريخ مناظر الصيد الطقسى للحيوان البرى كما فى كَهْفَى ألتاميرا ولاسكو، والمهاة على

---

(٨٧) نفس المرجع: ٤٧ .

(٨٨) " " : ٤٨ .

جمالها ظهرت في أسطورة هلاك البشرية عند المصريين رمزاً للقوة الباطشة التي أصبحت متعطشـــة لدماء البشر. "وهذا التشبيه ينطوي على معنى من التقديس، كما هو واضح، وهو تشبيه لا يطفو إلى عقل الشاعر إلا في ظل الإحساس برغبة ملحة في التطهر، حتى في مقام الصيد الذي يبدو بعيداً عن هذا المجال، وهي رغبة نجد في القصيدة رموزاً كثيرة تدل عليها أهمها ما نلاحظ في ختامها من وصف المطر الذي انهمر، فغسل الكون كله"[٨٩] .

وفــي البيت التالي (الثاني عشر) شبه إدبارهن حين فوجئن بالجواد بالخرز اليماني (الجزع) وهو في جيد (صبي) معم أي كريم الأعمام مخول أي كريم الأخوال، ووجه الشبه بيــنهما أن الخــرز اليماني يسودّ طرفه وسائره أبيض، وكذلك بقر الوحش تسود أكارعها وخدودهــا وسائرها أبيض وهنا تشدهنا أيضاً براعة الوصف ومطابقة جزئياته، وهي خافية على من يقرأ قراءة عابرة أو يقرأ دون فهم لكل عبارة وما تحويه من إشارات، وتلك سمة اللغــة الرمــزية الحقــة، فنحن إذن بإزاء رمزية عربية واضحة لا ينبغي إغفالها. "يقول: فأديــرت الــنعاج كالخرز اليماني الذي فصل بينه بغيره من الجواهر في عنق صبي كرم أعمامــه وأخواله، شبه البقر الوحشي بالخرز اليماني (على النحو السابق) وشرط كونه في جــيد معم مخول؛ لأن جواهر قلادة مثل هذا الصبي أعظم من جواهر قلادة غيره. وشرط كونه مفصلاً لتفرقهن عند رؤيته" [٩٠].

وبعدما شبه ظهور المها وإدبارها صور مهارة الفرس في مهاجمة أوائلها وأواخرها فــي وثــبة واحدة. والصرة هي الجماعة، والتزيل التفرق. "إنه يلحقنا بأوائل الوحش ويدع متخلفاته (جواحرها) ثقة بشدة جريه وقوة عدوه فيدرك أوائلها وأواخرها مجتمعه لم تتفرق بعد، يريد أنه يدرك أوائلها قبل تفرق جماعتها، يصفه بشدة عدوه"[٩١].

والمــبالغة هــنا تكمن في إحاطة الفرس في لحظة واحدة ما لا يتاح لغيره في آونة متبايــنة، وهــي تذكرنا بوصفه أنه مكر مفر مقبل مدبر معاً. أليس هذا الفرس في حد ذاته أسطورة من الأساطير؟! ثم ألا تنطوي حلقات وصفه المتتالية على إشارات أسطورية عميقة

---

(٨٩) الشرقاوي، الأدب، ٢٦٧.

(٩٠) الزوزني، شرح، ٤٨.

كالــتى ســبق إيضـــاحها؟ وأليست الأخيلة الغزيرة المتراكبة فى القصيدة دليلاً على ثقافة ومعــرفة بالأســطورة؟ لو حللنا الاستعارة والكناية والتشبيه لوجدناها لغة أسطورية بدون جدال.

ثــم تجمــع هذه الفرس بين حرب الثور والمهاة دون أن يصيبها كلال، إذ لم ينضح بعرق يغسلها. "صاد هذا الفرس ثوراً ونعجة فى طلق واحد .. ودراكاً أى مداركة"[٩٢].

فظَل طهاةُ اللحمِ من بينِ منضجٍ   صَفيفَ شواءٍ أو قَــديرٍ مُعجــلِ

وهذا البيت ينتقل بنا إلى النتيجة دفعة واحدة، فقد علمنا قبلُ أن الصيد قد تمّ، وبدون تفاصيل ثانوية ينتقل الشاعر إلى مشهد جديد حيث يقوم الطهاة بتصفيف اللحم لشيِّه وطبخه فــى القِــدر. "يقــول: كثر الصيد فأخصب القوم فطبخوا واشتووا؛ ومِنْ فى قوله: من بين منضج، للتفصيل والتفسير، كقولهم: هم بين عالم وزاهد، يريد أنهم لا يعدون الصنفين، كذلك أراد لم يعد طهاة اللحم الشاوين والطابخين"[٩٣].

وهذا يدل على وعى الشاعر بما يجب أن يقال وما يحسن الاستغناء عن قوله، وظل توحى لنا بالاستغراق فى الطهى والشيّ واستمرارهما أى كثرة الطعام ومن ثم غزارة عدد النازلين معه لتناوله، وصفيف الشواء والقدير المعجل يوحيان برائحة الطعام وشكله وما بذل من جهد فى إعداده وتجهيزه ليروق الآكلين ويفتح شهيتهم. ولعل من أسباب جمال البيت أنه يلبى غريزة الطعام لدى القارئ، وهى من الغرائز الضرورية التى أولاها المولى عز وجل عنايته فى آى الذكر الحكيم، فقال تباركْ وتعالى **﴿ويطعمون الطعام على حبه مسكينا ويتيماً وأسيراً. إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكوراً﴾** (الإنسان ٨/٩).

وصدق الشاعر فى التعبير عن هذه الغريزة فى عبارة موحية صدقاً يذكرنا بوصفه السابق حين نحر ناقته :

فظلّ العَذارَى يرتمينَ بلَحمِها   وشحمٍ كهُدّابِ الدِمَقْسِ المفتّلِ

---

(٩٢) الزوزنى، شرح، ٤٩.

(٩٣) المرجع السابق نفس الصفحة.

فهو فى الحالين يصور غريزة الطعام تصويراً حياً مؤثراً أو قل نموذجياً.

فـــإذا ما استحضرنا الجوانب التصويرية الأخرى فى المعلقة لارتسم أمامنا ما يشبه الحلم الرومنسى الذى عبر عنه د . هـــ . لورنس ، وهو حلم مصدره الأسطورة لا العقل، إذ يحـــل فـــيه الدم محل النجاح والسطوة والنفوذ على حد قوله ــ وربما عدنا للمقارنة بين الأديبين مرة أخرى. (٩٤) .

وهـــذا يعيدنا أيضاً إلى طقس قديم عرفه الإنسان الأول وهو التهام الحيوان المقدس لاكتساب صفاته العليا المتميزة، وهى نفس الصفات التى جعلت الإنسان يؤلهه ويقدسه ويقيم لـــه المعابد، وقد عرفت الحضارة المصرية طقس التهام الثور المقدس، وفى متون الأهرام طقـــس الـــتهام الملـــك المـــتوفى للآلهة، الذى يقارنه بريستد بالأفخارستيا ***Eucharestie*** المســـيحية، إذ أمر السيد المسيح عليه السلام أتباعه بأكل الخبز وشرب النبيذ "وبينما كانوا يأكلون أخذ يسوع رغيفاً وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى ثم أخذ الكأس وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، فإن هذا هو دمى" (متى: ٢٦ – ٢٨).

وعلى أية حال فإنسان العصر الحاضر نفسه لازال يعتاد عادات وحشية قديمة، فهو ما يبرح يذبح الحيوان ويلتهم الطير ليحافظ على حياته.(٩٥)

وفـــى البيتيـــن الأخيريـــن وصف للجواد يختلف عن السابق. فبعدما وصف جِلاده وحركـــته المفرطة أثناء الرحلة والصيد إذا به يصفه وادعاً هانئاً، والذى يتحرك هى العين: عين الشاعر ومعها عين القارئ والمستمع لتتأمل حسن ذلك الجواد الزكىّ النبيل:

ورُحـــنا يكـــادُ الطـــرفُ يقصُـــرُ دونَـــه	مـــتى مـــا تـــرقَّ العيـــنُ فـــيهِ تســـفَّلِ
فـــباتَ علـــيهِ ســـرجُهُ ولجامـــهُ	وبـــاتَ بعيـــني قائمـــاً غـــيرَ مُرســـلِ

فالحـــركة هـــنا حـــركة الطرف أى العين الذى لا يكاد يحيط بأوصاف الجواد رغم ســـرعة حركة الطرف وسكون الجواد فما يكاد يرتقى لأعاليه حتى يؤخذ بأسافله. وهذه آية

---

(٩٤) عن د. هـــ لورنس: قارن: شفيق مقار: دراسات فى الأدب، ٢٨٧.

الإبداع فى الإيحاء بحركة العين الفاحصة المتأملة وعدم استقرارها، وإنما هو يوحى بجمال الموصـــوف ويرمز إلى كماله. فالرمزية هنا كامنة وراء ظاهر الألفاظ السهلة إذ لا يصرح الشاعر فى عبارة مكشوفة: الفرس جميل جداً ... إلخ. بل يحيط بالمعنى وينفذ إلى جوهره، وتلك آية الرمزية التى يمكن أن نسميها الرمزية العربية، فاللغة العربية لها خصائصها التى تصـــنع رمزيتها الخاصة. ويصف سكينته واطمأنانه فيستخدم بات مرتين، فيقول: بات عليه ســرجه ولجامه، أى فى تمام زيِّه وكأن على أهبة الاستعداد للانطلاق، وتلك صفة الجواد الجيد، وأما قوله: وبات بعينى قائماً غير مرسل فما أرقّه، وكأن ليس ثمة شىء يشغل عين الشــاعر ــ ومن ثم خاطره ــ سوى ذلك الجواد الأصيل، وهو قائم فى سكينة غير مرسل للطــراد، وكأنـــه يتمنى له الراحة من طول عناء.وهنا نكاد نلمس الصداقة التى تجمع بين الفارس وفرسه وهى علاقة حميمة يعكسها انشغاله بتأمل ذلك الجواد وكيف ظل عالقاً بعينه بل بخياله.

وصف المطر والطبيعة

وينتقل الشاعر إلى نهاية قصيدته واصفاً المطر والطبيعة فيقول:

١. أصاحِ ترى برقاً يريكَ وميضهُ ... كلمعِ اليدينِ فى حبيٍّ مكللِ

٢. يضيءُ سَناه أو مصابيحُ راهبٍ ... أمالَ السليطَ فى الذبالِ المفتلِ

٣. قعدتُ له وصحبتى بينَ جامرٍ ... وبين إكامٍ بُعْدَ ما متأملِ

٤. وأضحى يسحُّ الماءَ حولَ كُتيفةٍ ... يكبُّ على الأذقانِ دوحَ الكنهبلِ

٥. وتيماءَ لم يترُك بها جذعَ نخلةٍ ... ولا أُطُمًا إلا مَشيداً بجندلِ

٦. كأن طميّةَ المجيمرِ غدوةً ... من السيلِ والغثاءِ فلكةُ مِغزلِ

٧. كأن ثبيرًا فى أفانينِ وَدقِهِ ... كبيرُ أناسٍ فى بجادٍ مزمّلِ

٨. وألقى بصحراءِ الغبيطِ بعاعَهُ ... نزولَ اليمانى ذى العَيابِ المخوّلِ

٩. كأن سباعاً فيه غرقَى غُديّةً ... بأرجائه القُصوى أنابيشُ عُنصُلِ

١٠. على قطَنٍ بالشيمِ أيمنُ صَوبهِ ... وأيسرهُ على السِّتارِ فيذبُلِ

١١. وألقى بِبُسيانٍ مع الليلِ بركَهُ ... فأنزلَ منه العصمَ من كلِّ منزلِ

ويضاف قبله أحيانا البيت التالى:

كــأن مَكــاكِيَّ الجــواءِ غديـــةً   صُــبِحنَ ســلافاً مــن رحــيقٍ مفلفَلِ

والمكاكي طيور مفردها مكاء والجواء الوادى، وغدية تصغير غدوة، ... "فى بهجة الألوان بدا تغريد الطيور نشوة من سكر من خمر قوية جيدة شربتها صبوحاً باكرة"[96] .

والشاعر يرسم صورة شاملة للبرق والغيث فى هذه الأبيات. وهى صورة تستدعى تأملــه ومراقبــته إذ تفيض السحب بوابل من المطر يغسل الطبيعة غسلاً بل يغمر الجبال الشاهقة ويغرق النخيل والأشجار ويستنزل الوحوش من أعالى الجبال. وهذه الصورة الكلية مرتــبطة بفكرة التطهر الشامل للطبيعة والوحش والإنسان. والبرق هو الفاعل فى كثير من الأبيات، ولعله يستدعى فى ذهن الشاعر الأمل فى المطر والخير والرحض والنقاء والنور العلــوى، ولا ننســى أن التماع البرق فى الأسطورة القديمة – كما عند المصريين – كان مصـــاحبًا لتجلى الإله (بتاح مثلاً) [97] ولعل أثراً من هذه الدلالة العلوية ظل باقياً فى تراث العرب الفكرى ومن ثم فى مخيلة الشاعر، الذى يشبه وميض البرق أى لمعه بلمح اليدين – يعنى تشعبهما وحركتهما المفاجئة – على سبيل المشاكلة اللفظية، وهذا البرق غير خلوب إذ أصاب حَبِيًّا مكللاً أى سحاباً متراكما بعضه فوق بعض إشارة لغزارة المطر المنتظر. وهنا يعود الشاعر لمخاطبة صاحبه المتوهم أنه معه فى أغلب الظن، كما أنه بدأ قصيدته يخاطب الصــاحبين، وإنما خطابه التفات بلاغى بتعبير القدامى، أو حوار درامى كما نفهمه الآن إذ ينتقل الشاعر من أسلوب الحكاية إلى أسلوب الحوار.

وفى البيت الثانى: يضىء سناه .. المضارع لوصف الحال الواقعة، وأو هنا للتشبيه، فشبه ضوء البرق بمصابيح الراهب الذى **أمال السليط** أى الزيت (زيت السمسم) فى الذبال أى الفتيل، وهى قلب للمعنى الأصلى وهو إمالة الذبال فى السليط لغمسه حتى يزداد لمعاناً . وفــى شرح البطليوسى: "أهان السليط فى الفتيل، أى صبه عليه صباً" أو أهانه بمعنى كثر

([96]) العطار، شرح، ص ٤٣.

([97]) عن ظاهرة التجلّى الإلهى هذه راجع ما قلناه فى دراستنا عن العجل أبيس: F. Aly, Apiskult", S. 16 ff

منه؛ لأنه كان كثيراً هينا [٩٨] . والذى يعنينا هنا تكثير الضوء المشبه به فى مصابيح (صيغة الجمــع) وإهانـــة السليط أى إكثاره. وإذا كانت مصابيح الراهب رمز الهداية فى الليل بل الهداية من الضلال أيضاً؛ فإن الشاعر لابد قد قرن منظر البرق بهذه الدلالات الدينية ـ إن لم يكــن فـــى وعـــيه المباشر ففى عقله الباطن، مما يعكس رغبته الأصيلة فى الاهتداء إلى الحقيقة. يقول العلامة عفت الشرقاوى "وفى آخر المعلقة يفصح الشاعر عن رغبته الحقيقية فـــى التطهر، ويستقبل الماء الذى طالما ألمح إليه دون أن يُرى فى عديد من الإشارات فى القصـــيدة، وهو ماء شبه مقدس، لأنه يصحبه برق يتلمع بين ركام الغيوم كمصابيح راهب (أهـــان الســـليط)، ومـــثل هذا التشبيه واضح الدلالة على الربط بين المطر كرمز للتطهر والراهب كرمز للتوبة والخلاص من الذنب الذى يلح على الشاعر إلحاحاً" ويضيف قائلاً:

"يشير الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه: نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٣٢ إلى اهتمام الشاعر برمز الماء، ولكنه يربطه ربطاً مجرداً بفكرة الموت والحياة عنده وليس الرغبة فى التطهر، كما نرجّح هنا" [٩٩] .

ويســـترعى انتباهـــنا القلبُ فى قوله "أمال السليط فى الذبال كما أوضحنا، وهو من الوسائل التى يستخدمها الشاعر فى إضفاء غموض على معانيه وهو غموض بلاغى يتطلب إعمال الفكر لدى سماع الشعر وقراءته، يجعل منه لغة رمزية.

وقعـــدت له وصحبتى .. تشير إلى الدهشة التى اشتملتهم دون التصريح بها، فهم لا يقعـــدون لشـــىء إلا ما يتطلب التأمل ويستدعى النظر، الأمر الذى يؤكده ببعد المكان بين الجبليـــن المحيطين بهم: جامر وإكام. فالبعد المكانى هنا يناظر البعد التأملى هناك. والعبارة هكذا تفوح بموقف نفسى اشتمل الشاعر وصحبه، وقد مهد لظهوره التماع البرق مما يوحى بقرب حدوث تحول هائل فى الكون كله يناظر انهلال المطر ...

وليعبر عن غزارة المطر ووضاءته قال: وأضحى يسحّ .. ، فالمطر إذن غمر كتيفة (مكاناً) أو عن كل فيقة أى حلبة، أى بين الحلبتين، والعبارة تنطوى على تشبيه المزن بالناقة

([٩٨]) الشرقاوى، الأدب، ص ٢٢٥.

([٩٩]) المرجع السابق، ص ٢٦٦ – ٢٦٧ .

الحلوب، (التى هى رمز السماء الأسطورى بمنتهى الوضوح)، والدوح الشجر الكبير الأغصان، والكنهبل ضرب من شجر البادية، فنراه وقد انكب على الأذقان (تشخيص للأشجار)، وما انكبابه إلا أثر لشدة السيل الذى ولّده الغيث المنهل وفى هذا رمزية واضحة.

ولنا أن نتصور قوة الماء هنا فى اندفاعه وثورته المدمرة التى تستدعى فى الأذهان اندفاع الجواد الذى استغرق وصفه أبياتاً طويلة (بمنجرد قيد الأوابد ...)، كما يستدعى قوة الجواد فى بطشه بالثور والمهاة وإيقاعه بالهاديات أى طلائع سرب المها وجواحرها أى أواخرها فى خفة ومهارة. أليس التصوير فى الحالين تصوير مفكر ذى رؤية كونية للصراع الذى تنطوى عليه حركة جزئيات الكون: الجواد يصارع ضروباً من الحيوان، والغيث كأنه يصارع الأشجار الضخمة فيكبها على الأذقان كأنها فرسان يخرون صرعى فى حومة الوغى، وما حومة الوغى إلا الكون كله فى مخيلة الشاعر.

وفى البيت التالى يستخدم أسلوب الاستثناء ليؤكد نفس الصورة، ففى تيماء - موضع آخر- لم يترك بها السيل جذع نخلة واحدة ولا أطمًا أى بيتاً بجص وحجارة إلا هدمه. وأتى بجذع النخلة التى هى مضرب المثل فى الثبات والرسوخ والبيت الشديد البنيان أيضاً، فجعلهما السيل متساويين بالجندل أى الصخر، والجندل يشير إلى مقاومة السيل، فكأنه الشىء الوحيد الذى لم يتمكن السيل من تحطيمه.

وتتلاحق الصور لتوحى لنا بانتشار الدمار مع الغيث حيثما حل، فطميّة - جبل - المجيمر (وهى أرض لبنى فزارة)، يبدو ونحن لم نزل فى الغداة كفلكة المغزل من كثرة ما جلبه عليه السيل من غُثائه أى الزبد والقذر وورق الشجر ... فما بالنا بحاله فى العشىّ. يا للهول! هذا الجبل الشاهق الضخم يبدو هينا متصدعاً على هذا النحو.

وفى البيت السابع يشبه ثبيراً - جبلا - وقد أصابته أفانين الودق أى ضروب المطر والغيث المنهل بالشيخ الكبير فى بجاده أى ملبسه أو كسائه المخطط.

والصورتان فى البيتين الآخرين متشابهتان، الجبل الذى يشرف على الغرق، فإذا غرق الجبل على سموه وارتفاعه فما الذى يتبقى بعد هذا السيل؟ إنه رمز الدمار الذى يتولد من عمق الحياة، فالماء وهو سبب الحياة الأول يتحول فى لحظات وجيزة إلى شىء مدمر

لكــل شيء، ولعل هذا الدمار تمهيد لخلق جديد، فالماء لم يزل موجوداً، وقد أزاح الرجس وأطاح بالمذنبين وغسل ذنوبهم.

والبيــت الثامن ينبئنا عن مصير الصحراء (*صحراء الغبيط*) التى تمكن منها السيل على رحابتها إذ ألقى فيها بعاعه فى سخاء وكرم، كما ينزل التاجر اليمانى، واستعار البعاع (الــثقل) للمطر الذى نزل بكامل قوته. "وخص اليمانى لأن أهل اليمن معروفون بالتجارة. ويحــتمل أن يريد أن هذا المطر عمَّ هذه الصحراء بالخصب وأنواع النبات والنَّور، فكأنما نزل بها تاجر يمانٍ، فنشر فيها ما فى عبابه من البرود وأنواع المتاع والطيب"[100] .

وهــنا يــتجلى الأثر المزدوج للمياه، فهى تزيل الموجود وتأتى بالنبت الجديد، وهذه الــدلالات البعــيدة رمــز إلــيها الشاعر بعبارته المليئة بالاستعارات التى تتطلب الغوص لاكتشافها، فهى كاللغة التى وصفها حافظ بقوله:

أنا البحرُ فى أحشائهِ الدرُّ كامنٌ   فهل سألوا الغوّاصَ عن صدفاتى؟

ويؤكــد معــنى الفناء غرق السباع القوية الفاتكة إذ تبدو هزيلة لا قوة لها كأنابيش العنصــل أى مــا نبش من نبات البصل، ولعلنا ندرك مدى هشاشة جذوره بحيث يمكن ليد الطفل الصغير أن تخلعه، ولنا أن نتصور قوة ذلك السيل الذى أطاح بالسباع فأغرقها وكأنها فســائل البصــل الواهية! ليس هذا وحسب، فالسبع الذى يغرق فى الماء خرافة (جنس من الأجناس الأدبية) أىَّ خرافة! لأنها تضرب لنا المثل من الطبيعة: السبع الذى هو رمز القوة والفــتك يلقــى مصيره مثل أهون النباتات. إنه الفناء الشامل إذن الذى يستدعى فى الأذهان قصــة الطوفــان البابلية وأسطورة هلاك البشرية المصرية. وفى الثانية تقوم البقرة التملى بتعقب البشر العصاة وإهلاكهم حتى قدر لهم الإله رع النجاة.

هــنا يبدو إذن أثر الخرافة والأسطورة واضحاً، ولذا نقول: علموا النشء الخرافات والأساطير، فهى أعمق دلالة وأبعد مرمى، وهى التى ترفد خيال الطفل بالتصويرات العميقة عن الحياة فى صورة سلسَة سهلة التناول. وقوله غُديّة أى حين أصبح الناس فنظروا إلى ما

---

(100) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

أحدث السيل ، وإنما شبهها بالعنصل لأن الصبيان يجمعونه للعب به ثم يرمونه". (١٠١) .

وفـي البيت العاشر يستمر المطر هو الفاعل، وهو مطر شامل كونى إذ يصيب كل الجـبال الراسيات التى ترمز فيما ترمز إلى دعائم الكون وأركانه، فالغيث أيمنه على قطن. وهـو جبل فى بلاد بنى أسد، والشيم النظر إلى البرق والمطر ليُعلّم أين هما، بينما أصاب أيسره على الستار ويذبل وهما جبلان مما يلى البحرين.

وفى البيت الأخير أيضاً ألقى السيل بركَه أى صدره، فاستعار له الصدر من البعير ليشير إلى جثومه وحلوله ببُسيان وهو اسم جبل، فأنزل منه العُصم أى الأوعال وهى "جمع العُصـمة أى البـياض فى أوظفة أيديها؛ والمعنى أن المطر عمّ هذا الجبل حتى أنزل منه العُصـم المستقرة به" (١٠٢) .. ونتأمل معى مرة أخرى هذا السيل الحافل الذى يصيب أعالى الجـبال ويستنزل الوحش من قممها، إن هذه الصورة تريح الشاعر والمستمع أى تستخرج مـن ذهـنهما الأحاسيس التى يمكن أن تصيب بالضرر لو لم يتم إخراجها والتخلص منها. فالـرموز القوية يستهدفها السيل وينال منها أى نيل: الجبال الشامخة والوحوش الفاتكة التى ترمز جميعا إلى القوة والتطاول وربما الشر.

وتنتهى القصيدة هذه النهاية المفتوحة: الغرق – غرق الرموز الكريهة الذى يتمخّض عن ظهور الزهور والنور من جديد.

أمـا **عفت الشرقاوى** فيرى أن ما يبقى وسط هذا الطوفان إنما صورة الأب ويرمز لها أبان، فيقول:

"فـى هـذا الطوفان الكونى الخيالى الذى يفصل الشاعر فى وصفه يبقى أبان (اسم جبل) وحده شامخاً متعالياً كأنه سيد من أسياد القوم قد تلفف بكساء مخطط، أو لنقل صورة أبيه تطل عليه من الغيب وسط هذا السيل الجارف .

وتلك هى الخاتمة الضرورية للقصيدة عند شاعر يعانى كل ما تحدثنا عنه من آلام، ويتظاهر فى الوقت نفسه كل هذا التظاهر بتتبع اللذة أينما كانت، فبالماء وحده يكون التطهر

---

(١٠٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

والنقاء – أى الخلاص الذى يتطلع إليه الشاعر منذ مطلع القصيدة – فلا بكاء الأطلال يكفيه، ولا ذكريات الحب العذبة تغنيه فالليل طويل والهم ثقيل، ولا خلاص له منه إلا بالمطر الذى قد يحصل معه الهلاك لكثير من الحيوان والنبات، ولكن لا بأس فى ذلك كله، فتلك طبيعة الحياة فى حس هذا الشاعر العظيم[103] وسواء كانت هذه الثورة والاضطراب الشامل جراء السيول ثورة نفسية أسقطها الشاعر على الطبيعة أو ثورة مشتركة بينهما أو ثورة مستمدة من الطبيعة؛ فالاندماج هنا حاصل بين الشاعر والطبيعة أو بين الذات والموضوع، وهذا الاندماج والاختلاط هو لب الرومنسية وجوهرها.

وهـا نحن نسرد ما قاله الناقد العلامة إيليا الحاوى حين شرح قصيدة خليل مطران بعـنوان المسـاء[104] . إذ يقول إن الشاعر الرومنسي يسقط اضطرابه على الكون فيرى البحر أهوج خفاقاً والأفق معتكراً قريح الجفن، فثمة من وراء البحر بحر النفس ذو الأمواج المـتلاطمة، ويخلـص إلـى القـول إن الشاعر لا ينسخ المظاهر الطبيعية أو يصفها، بل يستطلعها ويبثُها معاناته. وها نحن نعرض أبيات مطران التى يقول فيها:

شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطِرى ... فيجيبُنى بِرياحِهِ الهوجاءِ
ثاوٍ على صخرٍ أصمَّ وليتَ لى ... قلباً كهذى الصخرةِ الصمَّاءِ
ينتابُها موجٌ كموجِ مكارِهى ... ويفتُّها كالسقمِ فى أعضائِى
والبحرُ خفّاقُ الجوانبِ، ضائقٌ ... كمداً كصدرِى ساعةَ الإمساءِ
والأفقُ مُعتكرٌ قريحٌ جفنُهُ ... يُغضى على الغمراتِ والأقذاءِ

وهـنا لابـد لنا من وقفة المتأمل بإزاء هذه الهزة الكونية الشاملة: البرق المضىء والدوح المنكب على الأذقان، والغيث الهتان المتواصل، والسيل الكاسح الذى غمر الوادى، واسـتنزل العصـم والوحـوش من قمم الجبال، وأغرق السباع ودمر المنازل .. مثل هذه الظواهر الكونية المدمرة التى ترتبط عادة بالتماع البرق والرعد علامتان ترهصان بظهور الإلـه. ولا نعـدم دليلاً على ما نقوله فى العقيدة والأدب القديم. فالبقرة الأم حبلت بأبيس حيـنما تجلـى بـتاج (الإلهِ والأبِ السماوىِ لأبيس) فلمعَ البرقُ ودوَّى الرعدُ على نحو ما

([103]) المرجع السابق، نفس الصفحة.

([104]) إيليا الحاوى: فى النقد والأدب، ص ١٥٦.

وصــف شــاعرنا امرؤ القيس فى نهاية معلقته. أما قصة الملاح الغريق فقطعة من الأدب الرمزى ـــ فى رأينا ـــ تحكي عن رحلة مغامرات قام بها ملاح مصرى فقدَ رفاقه وسفينته فى عاصفة مدمرة، وحملته الأمواج إلى جزيرة نائية، وما لبث الثعبان صاحب الجزيرة أن قــابل صــاحبنا [illegible] المــنهك، ولدى ذلك اللقاء دوّى الرعد مزمزمًا وزُلْزِلت الأرض فتصــدعت الأشــجار، فظــن الملاح أنها العاصفة وخَرَّ لذقنه مغشيًا عليه، وهذه الحوادث الكونــية تصــاحبُ عــادةً تجلــى الإله وظهوره كما يرى إريك هورننج عالم المصريات المعاصر.[١٠٥]

ووفقًا لهذا التصور يمكننا القول إن شاعرنا امرأ القيس نوّه فى نهايةِ قصيدته بظهور الإله، فبعدما استوفى وصف الطَّبيعة الخارجية والطبيعة النفسية على أحسن ما يمكن قدم لنا إرهاصات تجلى الطبيعة الإلهية إن جاز التعبير وهو فى كل حال أمين للتقاليد المتوارثة.

---

(١٠٥) تناولــنا فى دراستنا عن أبيس، وفى قصة الملاح وفلسفة التاريخ. راجع: : F. Aly, Apiskult", S. ١٧. وقــارن فايــز علـــى: المــلاح الغـــريق (قصـــة مصــــرية). وقـــارن أيضـــاً : E. Hornung, Der Eine, S.S., ١١٧ – ١١٩ . وسـليم حسن: الأدب المصرى: ١ : ٥٧ – ٦٤. (كما قدمنا تحليلاً فلسفيًا لقصة الملاح. راجع: فايز على: فلسفة التاريخ، ٣٢ ـــ ٣٥.

رؤية نقدية للمعلقة

بــادئ ذى بدء يرسم الشاعر علاقة بين الذات : ذاته الممزقة والموضوع (الأطلال) عبر حــوار تخــيلّى تمثيلى رائع ، فهو يحاور صحابه تارة بالجمع : وقوفا بها صحبى، وتارة بالمثنى: ***قفــا نبكِ، وتارة بالمفرد:*** ترى بعر الأرآم .. ويبدو لنا أن شدّة تعلّقه بالصحب هكذا إنما تعبّر عن فرط شعوره بالوحدة والحاجة إلى الأنيس الذى يشاركه حزنه ، ونداءات الشاعر المتكررة لصحبه علــى هذا النحو إنما تحملنا على أن نعايش همومه كأنها همومنا، وبذلك نجح أيما نجاح فى حملنا علــى مشــاركته، وبتعبــير الــنقاد القدامى برع الشاعر فى استهلال قصيدته لا بالبكاء وحده بل باســتبكاء الصــحب معــه . ويتضح لنا بالنظر فى سائر أغراض المعلّقة أن هم الشاعر هم شامل جوهــرى لا هو بالعارض ولا بالعرضىّ . إنه أشبه بالقلق الوجودى الذى اتخذه [هيدجَر] (١٨٨٩ – ١٩٦٠م) محور فلسفته . ويتجلى هذا الهم لدى وصفه لجزئيات الطبيعة : الليل والجواد والوادى والــبرق والســيل ، يقــول ســليمان العطار : " وقوفا بها صحبى علّى مطيهم ... ويدور الحوار الداخلى لأن الماضى لا يعيش إلا بداخله مع ظاهره فى الخارج –الممثل للحاضر، فيحاول التماسك بــالأطلال على ضوء تجارب أقدم شفى منها بالدموع التى يذرفها للشفاء الآن ، وهى تجارب فيها العنف واللين معاً " (١٠٦) .

ويــلازم القلَــقُ الشاعر وهو يشبّب بالنساء، فتعترضه الدموع : ففاضت دموع العين . وعلينــا ألا ننســى أن النســيب – كالوقوف بالأطلال – غير مجدٍ فى رأى الشاعر بدليل قوله فى مســتهل البيــت السابع : كدأبك من أم الحويرث – عطفا على ما سبق من عدم جدوى البكاء على الطلــل . وكما ذابت ذات الشاعر فى الأطلال فقد أذاب (محبوبته) فى جزئيات الكون وهو يصف جمالهــا على نحو ما وضح لنا ، كما نلاحظ أنه يعدد أيام حبّه (ألا ربّ يوم ....) – كما أشرنا من قــبلُ – ولعــل هــذا من الأساليب المبتكرة فى شعر امرئ القيس ، وما تعداده هذه الأيام إلا تأكيد ضمنّى لمرورها وانقضائها ، وهو ما يتّسق جداً مع اعتقاده بأن الرسم الدارس لن يفيد شيئًا . فهذه الأيام ذات مرجعّية زمانية (نسَق الزمان) تناظر المرجعية المكانية للأطلال (نسق المكان) .

وغــرام امرئ القيس الشديد بالمرأة يتجلّى فى طول القسم الغزلى من معلقته ، وفى إمعانه فــى تفاصيل أحوال الهوى ونعت الحبيبة ... إلخ . وهذا الغرام الشديد قد يكون ردّ فعل للقلق الذى نشــعر أنه يشتمل كيان الشاعر وهو يقف بالأطلال ، فهو إذن لا يكاد يترك فرصة للذة إلا اغتنمها

---

(١٠٦) سليمان العطار ، شرح ، ٤٦

لأنــه يــدرك سرعة فوات الزمان وانقضاء الأيام فهو يعبّر عن تمرّده على أحزانه وسمّوه عليها حتى أنه يفرط فى حديث العشق والهوى ، وكأنه يسكر من صهبائه . وهذا التفسير يجعل من شعر امــرئ القــيس رديفا لفلسفة إبيقور Epicurus على نحو من الأنحاء ، ولا نبالغ إن قلنا إن فلسفة اللذة هذه ظهرت قبل الاثنين فى الأغانى المصرية القديمة (١٠٧).

وإذا كان وصف الليل يعيدنا إلى فكرة الهم وتمكنه من الشاعر ، فإننا نستنتج من تحليلنا له أن الطبــيعة هــى الــتى تتحكّم فى الإنسان لا العكس ، ولعل الإنسان لا يستطيع أن يعبّر إلا عن تمــرده ورفضـــه فـــى بعض الأحيان وحسب . فالليل يبدو أبديا فى نظر الشاعر ، وهو وإن زال وانقضـــى فثمة ليل آخر من الهموم لا ينفك متصلاً رغم بزوغ الشمس يومياً . إن الشاعر أخذ من اللـــيل معانـــاة الهمـــوم ، وأحسن عرض الفكرة بأسلوب رمزى : رمزى لأنه لم يستخدم العبارات التقلــيدية المباشــرة ، بــل أجاد فى صنع التشبيهات والأخيلة التى ترسم لليل صورة كونية شاملة توحى بالمشاعر التى يكابدها الشاعر . وتعود تصويرات السيل والصحراء فى نهاية القصيدة لتؤكد هــذا الشــعور وتعمقــه ولكن : ما موقف الشاعر من الطبيعة ، والليل أحد مظاهرها ؟ إنه موقف المــتمرّد– بالمعــنى الــذى عناه الفلاسفة الوجوديون– والمتحدّى– بالمعنى الذى قصده توينبى – ويتبدّى لنا تمرّده وتحديه الطبيعة فى مقاطع القصيدة الوصفية والغزلية على حد سواء (١٠٨) .

أمـــا المقاطع الغزلية فقد تناولناها ، وفيها يمعن الشاعر فى الفخر بنزواته وفحولته وتحّديه للموانــع والزواجــر ، فيرســم لنفسه صورة البطل المقتحم الذى لا يبالى . وأما المقاطع الوصفية فمنها :

عــبوره الــوادى القفــر عــبورا مظفــراً ، وهـــو أول مـــا أنــبأنا بـــه بعــد

وصـــــــفه الليل مباشرة ، وأما الذئب الذى قابله أو تخيّل وجوده فهو مرآة الشاعر ، إذ يمعن فـــى الــبرهان علـــى التشـــابه بينهما ، وكأنه يتخذه واسطة أو نموذجاً ليحكى لنا عن أحواله هو

---

(١٠٧) راجع :فايز على : الأدب المصرى:٢: ١١٠-١١٥ وفية إحالة لمراجع أخرى عن الأغانى المصرية القديمة لسليم حسن وكشكيفيتش وتراوت ... راجع مثلاً: Kischkewitz, Liebe, ٨٥ - ٨٦

(١٠٨) اعــتقد الفلاســفة الوجوديون من حيث المبدأ أن الإنسان حرّ غير مجبر، وقد عبّروا عن هذا بسبق الوجود للماهية بمعنى أن الإنسان يصنع ماهيته كما يختار هو فلا تفرض عليه. ومقابل الحرية آمنوا بالالتزام الخلقى فـــى مجـــال السلوك، والالتزام الأدبى أيضاً فى مجال الإبداع. راجع سارتر: ما الأدب؟، ص ١٢ وما بعدها ومواضع أخرى.

ومشـاعره . فهو ذئب متفرّد لا يكاد يفى بمطالب عياله ، فقير لا أمل له فى الغنى أبداً لأنه يضيع ما يكسبه فى التو واللحظة . وليس مصيره إلا الهزال .

أرأيت ؟ إنه المصير المشترك للشاعر و(الذئب) معاً وقد عرفنا شيئاً من أحوال الجاهلية ، الـتى شـكلت حـياة شاعرنا إلى حدّ كبير ، فالصراع كان محتدماً بين إمارته (إمارة كندة) وبين المـناذرة خصوصاً. ووراء إمارتى المناذرة والغساسنة كانت إمبراطوريتا الفرس والروم ، ويدا لنا مـن تـرجمة الشـاعر أنه ما أنفك يخوض الحرب تلو الحرب والصراع تلو الصراع ضد القبائل المـترحلة فـى جزيـرة العرب ، كما أنه لم يكن بمنأى عن عداوة القوى الأكبر –أعنى المناذرة والروم [١٠٩] . وكان العداء مع أولئك بلا شك مصدر التوتر والقلق . وربما كان ذلك القلق المادى مدخلاً لقلق أشمل انتاب الشاعر ، فإذا به يفكرّ فى جدوى الحياة ومعنى الموت ، فيتوسع فى فهم القلـق توسـعاً نكاد نلمس أثره فى كل بيت من أبيات معلقته لا سيما الأبيات التى يصف فيها الليل والذئب ... وازداد شعره حزنا وألما بعد مقتل أبيه وأعمامه وقبلهم جدّه ، فإذا به يهمّ بالثأر لهم فلا تحالفه بعض القبائل ، بينما يتوعده المنذر ، فيشكو همه قائلاً :–

أرانا موضِعينَ لأمرِ غيبٍ ... ونُسحرُ بالطعامِ وبالشرابِ

...فبعضَ اللومِ عاذلَتى فإنى ... ستكفينى التجاربُ وانتسابِى

إلى عرقِ الثرى وشجَت عُروقى ... وهذا الموتُ يسلُبُنى شبابِى

ونفسى سوف يسلُبنى ، وجِرمى ... فيلحِقنى وشيكاً بالترابِ

...وكلُّ مكارمِ الأخلاقِ صارت ... إليه هِمَّتى وبه اكتسابِى

وقد طوّفتُ فى الآفاقِ حتى ... رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ

أبعدَ الحارثِ الملكِ ابنِ عمروٍ ... وبعد الخيرِ حُجرٍ ذى القبابِ

أرجّى من صروفِ الدهرِ ليناً ... ولم تغفُلْ عن الصمّ الهضابِ

وأعلمُ أننى عمَّا قليلٍ ... سأنشبُ فى شبا ظُفُرٍ ونابِ

كما لاقى أبى حجرٌ وجَدّى ... ولا أنسى قتيلاً بالكُلابِ

---

(١٠٩) أشـرنا مـن قـبل إلى أن امرأ القيس نجح فى عقد الأحلاف مع بعض القبائل لينتقم لأبيه، ولكن الكثير من الحلفـاء شـرعوا يخذلونه، كما جد المنذر فى طلبه، فطفق يلجأ إلى الأنصار هنا وهناك، وعاش متنقلاً بين القبائل والأحياء، ومنهم السموءل إلى المشهور بالوفاء وقد تعرض بسبب وفائه له وعدم تسليمه للشدة، بل إنه فقـد ابـنه لهـذا، ويقال إن التطواف قاد امرأ القيس إلى بلاط جوستينيان، فدس له هناك أحد خصومه عند القيصـر الذى دبر لقتله بحلة مسمومة أرسلها له هدية، فلما ارتداها سقط صريعاً. ويقال إنه توفى فى أنقرة فـيما بيـن سنة ٥٣٠ و٥٤٠ للميلاد. راجع: ديوان امرئ القيس: ٩ – ٢٢ . وقارن: شوقى ضيف: العصر الجاهلى: ٢٥٨ – ٢٦١.

وقتيل الكلاب هو عمه **شرحبيل بن الحارثة بن عمرو** [110] الذى أحب الشاعر ابنته عنيزة. ومنها وصفه الجواد – الذى يستغرق عدة أبيات جمع فيها محاسن نادرة فى مبالغات محكمة فيما ذكرنا – والآن يبدو لنا هذا الجواد فى مجمل أوصافه تلك رمزاً للانطلاق من القيود ، تشى بذلك كل عبارات وصفه وكل الأخيلة التى تتضمنها ، وهو –أى الشاعر – يعلن عن رغبته الجياشة فى العدووالانطلاق قبل انتهاء الليل: "وقد أغتدى والطير فى وُكُناتها ..." هذا الرمز الكلى الذى علينا أن نستنبطه كنقاد، على أن تجاوز هذا إلى تحليل العبارات والألفاظ لاستبطان ما فيها من دلالات رمزية – .أمر جائز أيضاً، وقد حاولناه فيما تقدّم. فذلك الجواد "يزل اللبدَ ...."و " يزلّ الغلام الخف" و "يلوى بأثواب العنيف المثقّل : ....إلخ.

وفى هذا المعنى يقول *سليمان العطار*: "ولابد من همة عالية قوية للنفاذ من هذا الهم وللخروج من الليل ومن جوف العير ، وتتمثّل هذه الهمة فى جواد فوق طبيعى . وتتجح الذات بالخروج فى صباح باكر ٠ وقد (أغتدى) يسبق خروج الطير (الهموم) من أعشاشها بذلك الجواد".[111]

ويتجلى تمّرد الشاعر تمّرداً وجودياً عارماً فى آخر مقاطع القصيدة إذ يصف البرق وكيف قعد له ليتابعه ثم إذا به يستقصى آثاره المدمّرة ، إذ أحدث الأمطار التى تحولت إلى سيل جارف بل طوفان يشتمل الجزيرة من أقصاها إلى أقصاها ولا يكاد يترك شيئاً غير قمم الجبل – فيما ذكرنا من قبل . وقد أوضحنا هنالك **الرموز** الكثيرة التى انطوت عليها تلك اللوحة الفريدة : كيف استنزل السيل الوحوش من وكورها ...إلخ . وهنالك نأخذ من تلك اللوحة **رمزيتها الكلية**، إذ تعبّر فيما نرى عن جيشان نفس الشاعر بالثورة ضد الطبيعة من خلال وصفه الرائع لأحد ظواهرها. **وسليمان العطار** يقدّم لنا تحليلاً شائقا طريفاً فيقول: "وتتحول دموع الشاعر إلى حلم لعينيه سيلا يعود بنا إلى طوفان نوح كما عاد بنا جوف العير إلى حوت يونس . وهذا السيل يكاد يشمل الجزيرة العربية كلها ، يهدم كل أطلالها أو ماضيها الذى ينقلب رأسا على عقب " أنابيش عنصل" لتمتلئ الدنيا بالحياة والألوان التى تكسوها ، ويغنى مغرد الطير نشوان :[112] .

([110]) ديوان امرئ القيس، ص ٤٣ – ٤٤ .

([111]) سليمان العطار، شرح، ص ٤٧.

([112]) المرجع السابق، ص ٤٧.

الصور الفكاهية الكاريكاتورية

تلفت القصيدة أنظارنا بعباراتها الوصفيّة التى تستدعى أحياناً حكايات وأساطير يجب علينا الإحاطــة بهــا حــتى نفهم مرامى تلك العبارات . والطريف أن شاعرنا لدى وصفه أشدّ المشاهد مأساوية – إن جاز التعبير – قد أتى بمفارقات فى تشبيهاته تشبه الصور الفكاهية السّاخرة وتحاكى التصــويرات الكاريكاتوريــة . فالسيل الجارف المدمّر "يكبّ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهبل" أى يلقيها على أذقانها – وهذا يحكى فى العامية قولنا: وقع على منخاره – مثلاً . وأما جبل ثبير فيبدو كشيخ كبير فى كساء مخطط:

"كأن ثبيرًا فى عرانين وَبْلِهِ كــبيرُ أناسٍ فى بجادٍ مُزمّلِ "

على حين تبدو قمة المجيمر –جبل آخر– مثل فلكة المغزل:

كأنّ ذُرا رأسِ المُجَيمرِ غدوةً من السّيلِ والغثّاءِ فلكةُ مِغزلِ

ومــن الصــور الرائعة التى تبعث فى النفس الراحة والبهجة أو قُل شيئاً من ***الفكاهة الخافية*** أيضاً تشبيهه النُّور والزهور فى وسط السَّيل بالتاجر اليمانى المحّمل بالبضائع:

وألقى بصحراءِ الغبيطِ بعاعهُ نزولَ اليمانى ذى العِيابِ المُحمَّلِ

ثــم يخــتم القصيدة بتشبيهين كاريكاتوريّين لا سيما الثانى منهما إذ يشبه الطيور (المنتشية) كأنها شربت الخمر فسكرت، بينما تبدو الأوابد الكاسرة فى الطوفان هزيلة كنبات البصل المقلوبة:

كــأن مكــاكىّ الجِــواءِ غُدَيّــةً صُــبِحنَ سُــلافاً مِــن رحــيقٍ مُفَلفَــلِ
كــأن السِّــباعَ فــيه غــرقى عشــيةً بأرجائــهِ القُصــوى أنابــيشُ عُنصُــلِ

فكرة الميلاد الجديد

مــن أطرف ما فى المعلقة هذه نهايتها ، ففى معرض الوصف المكثف للسيل المدمر الذى يشــبه الطوفان فلايبقى على شيء أو يكاد ؛ إذا بالزهور الجديدة تتوالد لتعبّر عن بزوغ الحياة من رحــم الموت . هكذا نهاية القصيدة (القصة) : الفناء المحتوم لرموز القوة والعناد الموجودة : قمم الجبال وما تؤويه من وحوش والأشجار وسواها ، وبعد الفناء يأتى البعث الجديد ، بل يجيء مواكباً للفناء نابعاً من طيّاته.

وهــذه الفكــرة تعيدنا لطرفى الأدب العالمى : الأسطورة القديمة والقصص الحديث . تمثل الأول أسطورة فناء البشر ، ففى نهايتها يعم الفناء ويحق الهلاك على الجميع ، ولكن رع : الشمس يعفو عن بعض الصالحين [١١٣] . كما تمثله عقيدة الخلود إذ تأوى الشمس الغاربة كليلة شاحبة إلى جبل الأفق الغربى ، وإنما هى تستعد لرحلة ليلية تستعيد بها قوتها وتسترد عافيتها [١١٤] ....إلخ .

وأمــا القصـــة الحديثة فتمثلها ثلاثية نجيب محفوظ ، ففى ختام "السكرية " مشهد مؤثر إذ تــدرك الوفـــاة أحمد عبد الجواد الذى كان بطل الجزءين السابقين : قصر الشوق وبين القصرين ، وفــى الوقــت الذى يستعد الجميع للفراق بأوجه حزينة وقلوب متفجعة يحل نبأ ميلاد طفل جديد : أحد الأحفاد [١١٥] .

وفى أعمال **ديفيد هربرت لورنس** تبزغ فكرة الميلاد الجديد فى ختام ***"قوس قزح"*** ونساء عاشــقات كما تظهر فى قصيدة **وردز ورث** من مجموعة الأغانى العاطفية ***lyrical ballads*** التى أصــدرها مع كوليردج بصورة أخرى، إذ يقابل الشاعر طفلة صغيرة بريئة ليسألها عن عدد ذويها فتجيبــه بأن عددهم سبعة ويحاول الشاعر أن يقنعها بأن الأموات والأحياء لا يجتمعون وأن عددهم خمســة ، ولكنها ترفض هذا الرأى وتصر على رأيها الذى يعبر ببساطة عن اتصال الموت بالحياة " اثــنان انــتقلا إلــى القــرية ...ومضـــى اثنان للعمل فى البحر ... أما ***أخى وأختى*** الصغيران ...فيرقدان فى المقبرة ...وإلى جوارهما أعيش وأبى وأمى ..."كيف؟ اثنان فى القرية...واثنان فى الــبحر ... فكــيف يــا صديقتى عددكم سبعة ...؟ وضحى لى ...فانطلق صوتها يؤكد ...سبعة ، سبعة ... فهنا تحت صفصافة المقبرة يرقد اثنان أيضاً [١١٦] " .

---

(١١٣) راجــع مـــا ذكرناه آنفا عن أسطورة هلاك البشرية، وقد تناولناها فى مؤلفنا عن الديانة المصرية٢: ٦٤ ، ١٣١، كمــا قدمــنا لهــا تحلــيلاً جديــداً فــى دراســتنا عــن فلســفة الــتاريخ، ص ٣٧. قارن كذلك : Brunner,lit.,S.S.١١6 - ١١٧.

(١١٤) يشــمل أدب الخلود المصرى طائفة من التصورات منها ما وصفه متون الأهرام وكتب الخلود، وهنا نشير إلــى كــتاب العــالم الآخر (يمى دوات) الذى نقله للعربية مع شرح واف العلامة محسن لطفى السيد، راجع أيضاً: فايز على الديانة، ٧٦ – ٩٤ , Hornung,Unter welt ،

(١١٥) الــزمان هو البطل الرئيسى وإن يكن مستتراً فى أعمال نجيب محفوظ لاسيما الثلاثية. وفى رأينا أن دراسته للفلســفة عمقــت لديه الشعور بأهمية الزمان وصراع الإنسان ضده. راجع الثلاثية وغيرها من أعمال ذلك الأديب الكبير، وكذا محاضرتنا عنه التى ألقيناها بالقاهرة أعوام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠.

(١١٦) عماد حاتم: تاريخ الآداب، ص ٣٠٣ – ٣٠٧.

تعبيرات سائرة

تبدو بعض الصور النادرة فى المعلقة مثل الكشوف الجغرافية بتعبير سليمان العطار ومنها:

١- **قيد الأوابد:** وهى تعبر عن جمال الحركة الذى تحول إلى جلال ، وتوحى بانطلاقها من السكون ، واتساعها لتشمل الحركة فى الزمان (الآباد) وحركة الأوابد جميعها أى الوحوش. . وقـيد الأوابد التى اشتهر بها امرؤ القيس (أول من قيّد الأوابد) فى كلمة واحدة (كلمتين متضـــايفتين) . يقول سليمان العطار:- "إن سرعة الجواد الخارقة المتعددة الاتجاهات فى آن : مكــرّ مفــرّ مقبل مدبرّ معًا – تجعله قيدًا لكل الوحوش؛ لأنه يدركها أينما كانت على وجه البسيطة، والقيد سكون وضيق يمثل حركة واتساعا." (١١٧)

٢- **عمايات الرجال:** عبّرت هذه العبارة عن عيب مثل العمى لدى الرجال إذ يلومون الشباب ويــتهمونهم بالخــرق على أفعال كانوا هم أنفسهم يأتونها فى صباهم. " إنها قضية فلسفية واجتماعــية معقدة ذات أبعاد سيكلوجية يركزها الشاعر بفضل اكتشافات العاطفة فى بناء جميل ولهذا ليس صدفة أن يكون البيت التالى:

ألا ربّ خصــــــمٍ فيــكِ ألوى رددتُهُ ... نصيحٍ على تعذالِهِ غيرِ مؤتَلِ (١١٨)

٣. مكـرٍّ مفـرٍ مقـبلٍ مدبـرٍ معًـا ... كجُلمـودِ صـخرٍ حطَّـهُ السَّيلُ مِـن عَـلِ

وكــأن الشــاعر يصـــف جواداً خرافياً يتحرك فى كل الاتجاهات مصداقاً لوصفه بأنه قيد الأوابــد، فهــو مسيطر بحركته على العالم . وهو فى رأينا يرمز– فيما يرمز – إلى صورة *الأنــا المتمردة* الطامحة إلى النفوذ الأسمى.

وجلمــود تكشـيف لتلك الحركة جميعها ، إذ يسقطه السيل ــ مصدر الحركة من عل. "إن حــركة الجواد تسيطر على العالم كله وتخترع جهازاً لم يسبق له مثيل ولم يصل إليه الإنسان حتى زمانــنا ... والجهــاز المذكــور فى هذه الصورة إرهاص بحلم الشاعر فى الأبيات : إنه السيل ." (١١٩)

---

(١١٧) سليمان العطار، شرح، ٤٧ – ٤٨.

(١١٨) المرجع السابق، ٤٨.

٤. **إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول**: أى إذا ما طالت قامتها بين (لابسة) المجول أى الصبية الصغيرة ولابسة الدرع أى الفتاة المكتملة . وحذف المضاف – وهو المعنى المقصود – شائع فى أساليب الجاهلين من الشعراء . وفى التعبيرين استعارة مكنية بطبيعة الحال . ويقال إنه حذفَ المضاف فى الحالين لدلالة الكلام عليه.

٥. **أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلٍ**: قال ذلك فى تشبيه أصابعها فى بياضها ونعومتها بنوع من الدود، وفى لونها وريحها بالمساويك على نحو ما أوضحنا فى الشرح .

٦. **وليلٍ كموج البحر**: وهذا التشبيه جمع خصائص الحركة والاستمرار والقوة، ، وعبر عن ديمومة الليل المصاحبة لاستمرار الهموم.

٧. **ووادٍ كجوف العير**: هنا تشبيه الوادى المنبسط المرئى بغير المرئى أو ما لا يمكن تصوره إلا ظلاما دامساً كالمقبرة وما ينْطوى عليه من مجهول، وقد أوضحنا سلفًا ما فيه من عناصر أسطورية ونضيف أن تشبيه المرئى بغير المرئى أو المعنوى ظاهرة سائدة فى شعر الرومنسيين وهذا ما سنوضحه لدى تناولنا للرومنسية الحديثة. إذن فالرومنسية لها أصول قديمة.

٨. **ومَن يحترثْ حرثى وحرثك يهزلِ** : والتعبير فضلاً عما فيه من استعارات – يعد بصورة كلية كناية عمن يذهب جهده هباء أو يعمل بلا فائدة ، ورمى الشاعر إلى التبذير والإسراف.

٩. **وقد أغتدى والطير فى وُكُناتِها**: كناية عن البكور ، والتعبير يوحى عن استغراق الكون كله فى الظلام وخلوده إلى السكينة والنوم ، وقد كرّره فى مطولته :

وقد أغتدِى والطيرُ فى وكناتِها ... لغيثٍ من الوسمىِّ رائدُهُ خالِى

وسيرد أيضاً فى وصف ابن الرومى حين يقول :

وقد أغتدِى للطيرِ والطيرُ هُجَّعٌ ... ولو أوجَسَتْ مَغداىَ ما بِتْنَ هُجَّعا

والتعبير يوحى بأن الشاعر يتسلل خفية حتى لا يوقظ الطيور، ومن الممكن أن نتأمل هنا رمزية ما للطيور، فلعلها ترمز للرقيب، وقد ترمز لأرواح الأسلاف كما كانت ترمز فى الأسطورة القديمة.

([١١٩]) المرجع السابق، ٤٨ – ٤٩.

١٠ـ دريرٍ كخذروف الوليد : أصبح هذا القول مثلا سائراً فى تشبيه سرعة الجواد الخاطفة ، وصورة الوليد-أى الطفل- الذى يلهو بخذروفه تنقل لنا مدى إصراره على إحداث أقصى سرعة ممكنة .

١١ـمتى ما ترقَّ العينُ فيه تسهّلِ: إشارة للإعجاب بالشىء والانبهار به حتى لا يكاد المرء يرفع عينيه عنه ، فكأنها تسمّرت بين بدايته ونهايته لا تتجاوزه.

١٢ـ نزولَ اليمانىِ ذى العِيابِ المحمّلِ: هذا التعبير يوحى بالثراء ، والمقصود (التاجر) اليمانى ، وقد حذف الاسم لدلاله الكلام عليه كما كان شائعاً فى الشعر الجاهلى.

ولعل هذا التعبير وغيره من التعبيرات المحكمة يؤكد ما قاله (ويتمان) *Walt Whiteman*:"إن كل الكلمات مزودة بطاقة روحيه ، ولا شىء أكثر روحية منها [١٢٠] " . ونحبّ أن نوضّح أن الفن يكمن فى طريقة إضافة الكلمات وتنسيقها فى العبارة، لأن الألفاظ فى ذاتها لا تقوم بما تحدثه العبارات من دلالات ممكنة.

استعمالات لغوية نادرة :

منها استخدام أسماء الأدوات (**صيغة مِفْعَل**) لوصف الجواد، فهو مِكرّ مِفرّ مِسحّ . واختيارها راجع لما فيها من مبالغة تزيد عن صيغ المبالغة المعروفة ، وإن كان هذا الاستخدام نادراً [١٢١] .ومن أمثلته : خطيب (مصقع) ، ومِسعر (للحرب) كما فى قول البارودى :-

مِسعرٌ للوغى أخو غَدواتٍ   تملأ الأرض والسّماء وِمَاها

وقد استخدم امرؤ القيس هذه الصفات محل الاسم (وهى صفة أسلوبية شائعة فى الشعر الجاهلى) ، وهى كلها -لما فيها من مبالغة- ترمز إلى همّة الحصان العالية ، وكونه (أداة) الخروج من الهم الذى ألم بالشاعر ، وتحقيق حلمه. (ومسحّ) تؤكد صلة الجواد بالسّيل الذى "أضحى يسح الماء حول كتفية (أو من كل فيقة) " .

---

(١٢٠) مصطفى مندور، اللغة والفكر، ٣١.

(١٢١) العطار، شرح، ٤٩ .



الباب الثالث

الشعر بعد العصر الجاهلي

عصر صدر الإسلام والعصر الأموى

كانت ثمة إرهاصات بمجيء الإسلام ، ومع بعثة محمد علي السلام بدأت تتلاحق فى مركـز الجزيرة العربية لتؤثر فى أرجاء المعمورة من أقصاها إلى أقصاها.وفترة تاريخيه هذا شأنها لا يمكن تجاهلها ، أو تجاهل تأثيرها فى الحياة العقلية والأدب والشعر .

فقـد أمسكت التغيرات الجذرية بتلابيب المجتمع ، فانتاب النفوس صراع عميق بين تـراث جاهلى دينىّ جمع أشتات المذاهب والمعتقدات ، وبين بعثة دينية جديدة يراها الناس رأى العيـن فكـأنهم فى منام أو رؤيا ، وبدلا من الحرية التى لم تعرف القيود فى الجاهلية بتعبير شوقى ضيف غدت المثالية الروحية هى المرجع الأعلى السلوك. [١٢٢] وفى رأينا أن حرية الإنسان كانت نسبية ولم تكن مطلقة أبداً ، وإن وضع الإسلام ضوابط واضحة لها فإن هذا لا يعنى أن الجاهلية كانت عصر فوضى شاملة .

ومـا اعترى النفوس من فكر عميق وقلق امتّد ليهزّ دعائم اليقين الذى بدا أنه استقر قـرونا عديدة ، ومع ذلك الاستقرار شهد الشعر الجاهلى -فى اعتقادنا- نهضات عديدة لم تكـن مرحلته السابقة على الإسلام إلا آخرها . فلما جّاء الإسلام تركزت رسالته فى إرساء دعائم جديدة اقتضت بالضرورة زعزعة ما استقر من دعائم ، وربما ذهب الحماس بالبعض

---

(١٢٢) راجـع: شـوقى ضـيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ١١ - ١٢. ونوضح أن العرب فى الجاهلية عـرفوا الحكمـة والأخلاق واحترام الأحلاف والمواثيق ونصرة صاحب الحق ولو كان ضعيفًا، ومن حكماء شـعرائهم زهير بن أبى سلمى الذى فضله عمر بن الخطاب رضى الله عنه لأنه كان حكيماً وكان لا يعاظل بيـن الكـلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه. وكذلك فضل جرير أو أهل النظر زهيرًا، ديوان البـارودى، راجـع: ابن سلام: طبقات، ٢٩، وقارن: قدامة: نقد الشعر، ص ٥ وأيضًا. وعن شعر الأخلاق آنـذاك راجـع: محمـد أبو الأنور، الشعر الجاهلى، ص ٢١ عن المثقب العبدى، وص ٤٧ عن وصية ذى الأصـبع العدوانـى، ص ٢١٥ عـن معلقـة زهير بن أبى سلمى، ومواضع أخرى، وعن الوصايا راجع: الموافى: قراءة، ص ٢٧٥ - ٣٢٤.

إلى حدّ المطالبة بالتغيير الجذرى واستئصال شأفة الجاهلية بحلوها ومرّها، وخيرها وشرّها إمعانا فى الامتثال لرسالة التوحيد واحترازًا من الشبهات . (١٢٣)

وقـد علِق بالنفوس شيء من الشك تجاه الكهان والسّحرة وعدا هذا الشكّ إلى الشعر والشعراء ، فالشعر وإن اختلف عن الكهانة قد تقاطعت دائرته مع دائرتها فى بعض الأحيان ، فأخِذ بجريرتها كما يؤخذ الأب الطيب بجريرة ابنه الشرير .

علـى أيـة حـال انشـغل المجتمع الجديد فى المدينة ومكة بترسيخ دعائم الإيمان فاسـتعرت الحرب لأسباب عديدة بين المؤمنين وغير المؤمنين، وربما كان غير المؤمنين أشّد حماساً للدفاع عما ظلوا يؤمنون به ردحاً من الزمان ، فالاعتياد له سلطان على النفوس أى سـلطان ! (١٢٤) . وظهر هذا الصراع فى الشعر ، فشعر المكّيين الذين حادّوا الدعوة المحمدية مـا انفك متأثرا بميراث الجاهلية ، وأما المدنيون الذين نافحوا من أجل الدعوة فتأهّـبُوا للدفـاع عنها والذود عن حِماها . وتنبّه حسان وكعب وغيرهما فى هذا المضمار ، وأسعفهم فى هجاء خصومهم المعجم الشعرى الجاهلى ذاته.

هكذا انشغل الناس بالجهاد العملى ، وانخرطوا فى أدب القرآن وتوجيهات النبى ﷺ فاعتبروها مثلهم الأعلى وأدبهم أو البديل عن الأدب الذى ظل سائداً حتى ذلك الحين . وكان هـذا مـن شأنه هجر الأدب القديم برموزه ودلالاته هجراً شدّد منه الحرص على التمسّك بالديانـة الإسلامية ، فانحلّت عراه.وقد واكب هذا التحوّل العقدى معارك مستمرة وحروب طاحـنة فى الداخل والخارج ، فأنصار الدين الجديد يريدون فى فترة وجيزة أن ينجزوا ما عجزت عنه الأوائل ، فأتوا شيئا فريّاً.

---

(١٢٣) يذهـب عبد القادر القط فى تحليله لتلك الفترة بناء على شواهد تاريخية وأدلة موضوعية إلى أن الشعر خبت جذوتـه آنذاك. راجع القط: الشعر الإسلامى والأموى، ص ٩. ومن طريف ما قاله ابن قتيبة فى هذا الصدد إن الله لم يقصر الشعر على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم .. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٧. ويقـول البارودى فى مقدمة ديوانه: "ومن عجائبه تنافس الناس فيه، وتغاير الطباع عليه، وصغو الأسماع إلـيه، كأنما هو مخلوق من كل نفس، أو مطبوع فى كل قلب، فإنك ترى الأمم على اختلاف ألسنتهم، وتباين أخلاقهـم، وتعـدد مشاربهم، لهجين به، عاكفين عليه، لا يخلو منه جيل دون جيل، ولا يختص به قبيل دون قبيل"... ديوان البارودى ١: ٥٦ – ٥٧.

(١٢٤) راجـع مـا قاله شوقى ضيف بتفصيل أكبر فى كتابه: التطور والتجديد ص ١٣ – ١٨ وقد تناولنا باختصار شعر حسان بن ثابت وأمية بن أبى الصلت وكعب بن زهير فى دراستنا عن: الأدب المصرى: ٣: ٣٧.

والمجـتمعات الإنسـانية في كل زمان ومكان حين تنشغل بمثل هذه المهام الكبرى تعيش فترة كمون فكرى تتسم بالقلق والشك والحذر ، مما يبدو معه أن القرائح قد تجّمدت ، ومـا هي في الواقع إلا فترة إعداد لنهضة مقبلة ستشمل العصر الأموى بكامله ، لتزداد في العصـر العباسـي ، مـن هنا عاش الشعر فترة حرجة في عصر الإسلام الأول .علينا أن نعترف بهذا ، ونؤكد أنه من حسن الحظ أن الرسالة الجديدة لم تعارض الشعر في جوهره، ولم تناد باقتلاع جذوره ، بل إن العكس هو الصحيح ، إذ جاءت تلك الرسالة بالقرآن معجزة بيانية ذات أياد عظمى على البلاغة . [١٢٥]

وثمـة تفسير للآية القرآنية : **﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾** (الشـعراء / ٢٢٤:٢٢٧) . فيذهـب مصـطفى الشورى إلى أن الآية تشير إلى سجع الكهان الذين كانوا يضـلون الـناس عن قصد ويدّعون النبوّة وما إلى ذلك من ضلال . كما يحلل القط آيات القـرآن الـتي ذكرت الشعر والشعراء ، مفنداً دعاوى أولئك الذين يزعمون أن القرآن ذم الشـعر والشـعراء ، فهي في رأيه تنفي أن يكون النبي شاعراً ، ولكنها لا تتعرض للشعر بخير أو بشر ، وتستثني آيات سورة الشعراء المؤمنين المحسنين [١٢٦].

ولكـن الجهاد الروحي والعملي أدّى بطبيعة الحال إلى استنزاف الجهد والطاقة في إبداع من نوع جديد، وهو تأسيس مجتمع جديد و إيمان جديد .

وقـد اسـتقبل الشـعراء هذه التغييرات استقبالا مناسبا فبدا لو أن شعراء الجاهلية الأخيرة قد أدّوا رسالة أدبية عظمى قد تمّ تمامها ، وكأنهم يمهدون لنزول القرآن : ***المعجزة***

---

(١٢٥) مـن الدراسـات القيمة التي تناولت القرآن بوصفه البلاغي الأدبي دراسة العلامة محمد أبو زهرة: "القرآن المعجزة الكبرى".

(١٢٦) القـط: فـي الشعر الإسلامي، ١٠ – ١٢. وكون رسول الله ﷺ ليس شاعراً لا ينقص من قدر الشعر، وقد أورد ابن رشيق في الرد على كاره الشعر أشياء منها أن الرسول أنشأ منبراً لحسان كي ينشد منه شعره، وإن للصـحابة أقـوالاً فـي مدح الشعر، وأن النبي استمع لشفاعات الشعراء ومنهم كعب، وأن الخلفاء والقضاة والفقهـاء قد أنشأوا القصائد. راجع: المختار من العمدة، ص ١٠ – ٢٢. وعن شعر حسان قارن: قدامة: نقد الشعر، ص ٦.

الكبرى. ولم يتبقَّ بعد مجيء الإسلام من أولئك الشعراء إلا القليل ممن عدّل معجمه الشعرى وأغراض القصيدة بدرجة أو بأخرى ليلائم الروح الفكرى الجديد ، ويستشهد القط بما رواه شوقى ضيف ويحيى الجبورى عن الحطيئة والأعشى ، ومنزلتهما الكبيرة ، فقد سلك الحطيئة نهج زهير فى العناية بتجويد الشعر وتنقيحه وكان يقول : خير الشعر الحولى المحكك، كما أن له مطولات غنية بالتشبيب ووصف الصحراء ووحوشها و حيواناتها الأليفة. . و يضيف الجبورى أنه لم يتبق من فحول الشعراء البارزين عند ظهور الإسلام غير الحطيئة والأعشى [١٢٧].

ويبدو أن الشعراء فى العصر الأموى بات عليهم أن يوفقوا تعاليم الإسلام من جهة وتقاليد الشعر العريقة من جهة أخرى . كما أن نظام الحكم الجديد فى دمشق صارت له اليد الطولى في اجتذاب شعراء البلاط ، فازدهر شعر المديح (الشعر الرسمى) ، واليوم تأثر نفر من النقاد بالنزعة الانتقائية فى النظر إلى التراث الشعرى ، ومن ثم الحكم عليه حكماً عاماً ، فبرامج التعليم الرسمية تقدم لنا عادة الفرزدق وجرير -وأحياناً الأخطل – على أنهما رائدا الشعر الأموى ، وتدور التساؤلات حول أيهما أفضل من الآخر ، وينحصر النقد من ثمّ فى قضايا جدلية لا تفيد كثيراً . ويتعلم النشء أن الشعر الأموى ليس إلا نقائض هذين الشاعرين المليئة بالهجاء والسباب المتبادل . مع أن هذا ليس كل ما هنالك .

على أن النقائض كانت صدى للمناظرات ، فالشاعر فيها يتصدى للدفاع عن قبيلته مثلما يدافع العالم فى المناظرة عن وجهة نظرة ... وقد اغتذى الشعراء بثقافة موسوعية لا سيما فى سوق المربد ... وكل من الشاعرين يستقصى تاريخ القبيلة المجاورة ليعرف مساوئها وهزائمها ويسلط عليها سهام نقده ، بينما يظهر حسنات قومه ويضخّمها ... إذن فشعر النقائض لم يكن مراداً سهلاً ولا منهلاً مباحاً ، ذلك أنه يحتاج بعد النظر وسعة الأفق

([١٢٧]) القط: المرجع السابق، ١٤ – ١٥. وقد قال أصحاب الأعشى إنه أكثرهم عروضاً وأذهبهم فى فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاء، ونظراً وصفة، وأول من سأل بشعره. وقال مفضلوه إنه كالبازى يضرب كبير الطير وصغيره، ونظيره فى الإسلام جرير .. راجع ابن سلام، طبقات، ص ٢٩ – ٣٠ .

والقدرة على المباراة والمناجزة وتفنيد حجج الخصم مهما تكن قوتها... [١٢٨] .

فلجرير قصائد رقيقة شملت الغزل والرثاء وغيرهما من الأغراض ، وللفرزدق شعر رقيق في مديح آل البيت ، أما ذو الرمّة الشاعر الوصّاف الذى أبدع في وصف الصحراء وحيوانها وطبيعتها فلا يكاد أحد يذكره . ولا يكاد الدارس يعرف شيئاً عن شعر الغزل بنوعيه : الصريح (مدرسة عمر بن أبى ربيعه) الذى تبلورت على يديه القصة الشعرية ، والعذرى (*جميل بن معمر وقيس بن ذريح وقيس بن الملوح ...*). وفضلاً عن هذا ظهر الشعر السياسى وشعر الزهد . فثمة إذن اتجاهات مختلفة لا يلغى أحدها الآخر ولا يستثنيه ، كما لا يعنى هذا تصنيف الشعراء في مدارس أو فئات بعينها ، فالشاعر الفحل يرتاد أغراض الشعر جميعها وإن آثر أحدها واختصه بأغلبية قصائده. [١٢٩]

وما انفك الشعر في العصر الأموى مرتبطاً بالسياسة فقد كرّست الدولة الأموية العصبية القرشية ، وانشقّ عليهم المعارضون ومنهم شيعة على رضى الله عنه ، والزبيريون الذين مدحهم الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات مشيداً بحكم مصعب بن الزبير في مكة ، وكان قد تمرد على سلطان دمشق .

وأما الخوارج فرأوا أن الخلافة حق لكل مسلم وفق كفاءته بعيداً عن العصبية ، وشاعرهم العظيم قطرى بن الفجاءة مشهور بحكمته وشعره الجزل .

وأما **الكميت بن زيد الهاشمى** (٦٠-١٢٦هـ) فقد دافع عن أحقية آل البيت في الخلافة، وخاصم الأمويين وعرّض بهم في شعره وإن اشتغل فترة بمدحهم ، وقد نشأ في الكوفة نشأة حضرية بخلاف النشأة البدوية لشعراء أُخر في عصره ، وكان لتشيّعه وارتياده مجالس العلم والنظر أثر في قوة حجته وإحكام منطقه مما أعطى شعره جمالا وصدقا وميزه عن غيره تمييزاً . وقبل أن يسلس قياده لمذهب الشيعة كان يرتاد مجالس الأمويين ، وإنما

([١٢٨]) راجع: شوقى ضيف: التطور والتجديد ، ص ١٦٦ – ٢٠٢ عن شعر النقائض لدى جرير والأخطل، وجرير والفرزدق. وقارن كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق – ليدن – مطبعة بريل ١٩٠٥. أيضاً: صلاح عبد التواب، الحياة الأدبية،جـ٢: ٦٧ – ٨٢.

([١٢٩]) عن الشعر العذرى راجع: القط: في الشعر الإسلامى، ص ٧١ – ٧٧، صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية في العصرين الأموى والعباسى، ٢: ٨٣ – ٩٨.

تحول عنهم فيما هو راجح في عهد خالد العشرى ...لهذا اختص بشعر ذى طابع خاص فلم ينتقل بين أغراض الشعر كما فعل غيره ... ولهذا السبب لا زلنا نذكره بقصائده الفذة : **هاشميات الكميت** (١٣٠).

وإذا كان الخلفاء قد دفعوا الشعراء للتهاجى فخراً بالنسب والجاه ، أو للوقيعة بين القبائل ؛ فإن مجامع الأدب الزاهرة كان لها أثرها في النهضة الأدبية ، وقد تميز من بينها سوق المربد الذى غطّت شهرته سوق عكاظ العتيق ، وآية هذا أن كتب التراث نقلت لنا أحداث ذلك العصر وأخباره وأدبه وقصصه وشعره عن تلك السوق (١٣١) .

وفى العراق لا سيما البصرة والكوفة ازدهرت مجالس الأدب والفكر إذ كانت بشكل ما امتدادًا للحضارة القديمة فى بلا د الرافدين ... كما كان (للموالى) أثرهم فى ازدهار الشعر والفنون والعلوم ، فهم أهل حضارات قديمة ، وأصحاب رأى ونظر فى المسائل الفكرية ، وقد بلغ تفاخرهم أن اضطر الخليفة هشام بن عبد الملك إلى طرد الشاعر إسماعيل بن اليسار إذ بالغ فى الفخر بقومه من الفرس لدى مدحه ذلك الخليفة، وأدى هذا لظهور النزعة الشعوبية.

الطبيعة ورموزها فى الشعر الأموى

تمهيد

يرى بعض النقاد أن التغيرات الاجتماعية والسياسية التى حلّت. بحلول العصر الأموى أدت إلى انحراف واضح فى صور الطبيعة والحيوان فى الشعر . ويضربون لذلك الأمثال ، ففى مجال بكاء الأطلال والوقوف بها كان يغلب على الشعر الجاهلى فكرة رفض الموت والاندثار ، والحرص على بعث الطلل إلى الحياة ولو لا شعورياً . أما فى الشعر الأموى فقد تراجعت هذه الفكرة أمام الشعور الجياش بالفقد وانتصار الموت وهو شعور

(١٣٠) عن هاشميات الكميت وصاحبها راجع: ضيف: التطور والتجديد، ٢٦٨ – ٢٩١. وقارن: صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية:٤٢:٤٢ – ٤٩.

(١٣١) صلاح عبد التواب: المرجع السابق، ص ٩ وما بعدها.

زكّاه الإحساس بالإحباط النفسى نظرًا لتفشّى المظالم بعد فترة الإسلام المبكرة [١٣٢] . ويرى النقاد كذلك أن الغزل الأموى اصطنع معجمًا خاصاً، من ألفاظه الفقد والخوف والأسر ، ومن أفكاره وصف الرحيل المطلق للمرأة والناقة الهزيلة الحوصاء ...إلى آخر تلك التعبيرات التى عكست آلام الشعراء وقلقهم الوجودى . [١٣٣]

ويقال مثل هذا فى وصف الفرس والثور والحمار والصحراء، فالجواد صار هزيلاً أحوصَ كالناقه ، والثور اكتسب مكانته الأرستقراطية بعد ما كان يشبه بالحرفى ويرمز للشخص العادى ، فهو الفيخمان والمرزبان ، وأخيراً المخمور الذى يصوّر حال القلق الاجتماعى المسيطرة ، والحمار الوحشى تأكدت فيه صورة الكائن اللاهى المولع بالغزل الأنانى الحريص على الحياة ، وهو من ثم لا يواجه مصيره بشجاعة ، بل يخاف على أتنه ويغار عليهن ...وقد كالت هذه الخلال صورة المعاناة ، فبدا الحمار مثل أصحابه مهزولاً أحوص. [١٣٤]

وأما *الصحراء* فقد احتفظت بصورتها المهلكة التى كانت لها فى الجاهلية ، على حين يقوم السيل بتدمير كل شيء فيها وإهلاكه ، فلا يبقى ولا يذر . [١٣٥] وفيما يلى نتناول صورة الثور وما طرأ عليها من تغيير فى العصر الأموى .

ظل *الثور رمزاً مقدساً فى الجاهلية*، فكان أحد الرموز المقدسة لودّ أو المقه إله القمر ، والدلائل تشير إلى انتشار عبادته ومظاهر تقديسه فى ربوع شبه الجزيرة العربية . ولا غرابة فى هذا ، فالثور قد ارتبط منذ القدم بدلالات عدة منها الخصوبة والقوة ، فاعتبره المصريون إلهاً وابنا روحيا للإله پتاح إله الخلق والفنانين ، ودمجوه فى النيل فاعتبروه القوة الكامنة للحياة والخصوبة فى مياهه ، وأسموه عَجْبِى ، وحرّف اليونان اسمه إلى أبيس APIS ، وأقيمت له المعابد والمدافن ، منذ فجر حضارتهم ، وفى العهد اللاحق مع قدوم اليونا ن والرومان (منذ٣٣٢ ق.م) زاد انتشار عبادته فى طول البلاد وعرضها ، ولا تزال

([١٣٢]) ثناء أنس الوجود: صور الطبيعة، ص ٥ وما بعدها. وقارن القط: فى الشعر، ص ٣٩٠ ومواضع متفرقة.

([١٣٣]) ثناء أنس الوجود: صور الطبيعة، ص ٦ .

([١٣٤]) المرجع السابق، ص ٧ – ٨، ٦٢ وما بعدها، ١١١ وما بعدها، وقارن: القط: فى الشعر، ص ٤٠٣.

([١٣٥]) ثناء: صور الطبيعة، ص ١٥٣ وما بعدها.

مدافـــنه المنيفة الفخمة شاهدة على ازدهار عبادته،ويطلق عليها اسم السيرابيوم (١٣٦) وهى تقوم فى سقارة.

وإذا كان لامندوحة لنا عن الاختصار فإن ما قدمناه عن الثور المقدس وعبادته يعتبر مدخـــلاً أساساً لاستيعاب الرؤية التى يزعم النقاد أنها استجدت فى العصر الأموى . فالثور أضحى أميراً أو أخا للأمير ، أو فيخماناً أى عميد القرية وكبيرها ، أو مرزباناً أى حاكماً . ويبدو على فخامته هذه مخموراً . ولا غرابة فى هذا ، فاعتبار الثور إلهاً كما فعل القدماء– فـــى مصـــر والجزيرة العربية وغيرها– لم يعد أمراً مقبولاً فى ظل تعاليم الإسلام . ولعل الرغـــبة الكامنة فى ***إهانة ذلك الرمز المقدس*** جعلت منه **حاكماً مخموراً** لا يعى ما يفعل . فالسخرية فى هذه الحال تكون إذن بدافع الإعلاء من شأن الديانة الجديدة . وأما إذا اعتبرنا الـــثور رمزاً سياسياً يتمثل فيه الشعراء (المعارضون لحكم بنى أمية) الخليفة الحاكم أو من يـــنوبه ، فالمقصـــود بذلك إذن توجيه سهام النقد للنظام الحاكم الذى ظل يحظى بمعارضة أصيلة طوال عهده رغم ما تمتع به من نفوذ ، تظهر تلك المعارضة مثلاً فى شعر الخوارج وشـــعر الأنصار الهاشميين من أمثال الكميت بن زيد ، كما تظهر فى شعر الفرزدق نفسه الذى ذاع صيته فى الهجاء. (١٣٧)

لـــم يخلـــع الشـــعراء إذن عن الثور **هالة التعظيم** وإن قلت درجتها وخفت حدتها ، والمظنون أنهم اتخذوه – ربما بطريقة لا شعورية – ليكيلوا نقدهم للحكام دون أن يقعوا فى مأزق السّب المباشر – يظهر هذا مثلاً فى قصيدة العجاج التى يقول فيها : (١٣٨)

يمشـــى بأنقـــاءِ أبـــى جريـــرِ	**مشـــىَ الأمـــيرِ أو أخـــى الأمـــيرِ**
يمشـى السَّـبَطْرَى مِشـيةَ التحبـيرِ	**كفـــيخمانِ القـــريةِ الكبـــيرِ**
... أو مَــرزبانِ القــريةِ المخمــورِ	**دهقـــنَ بالـــتاجِ وبالتســـويرِ**

---

(١٣٦) F. Aly, Apiskult, S.S. 36-40

(١٣٧) عـن شعر هؤلاء راجع: رشيد يوسف: تاريخ الآداب: ١: ١٨٥ (عن الفرزدق) وصلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ١٣٤– ١٣٦، وكذا القط: فى الشعر، ص ٢٧٨ عن الكميت والهاشميين وص ٣٧٥ عن الخوارج.

(١٣٨) عن العجاج وقصيدته راجع ديوان العجاج.

فهو يمشى إذن فى رمال موضع يسمى أبا جرير وكأنه الأمير أو أخو الأمير ، ويمشى السبطرى أى الخيلاء ، ومشية التحبير أى التعظيم إذن فالمرادفات تضفى عليه كل أسباب العظمة والزهو . وهو الفيخمان النبيل أو المرزبان ذو التاج.

ولاشك فى أن ثمة علاقة جوهرية فى هذه التشبيهات تجمع بين الثور والمشبه به ، فهو حيوان ما انفك متفرداً يحلّى رأسه قرنان حادّان (كان القدماء المصريون يصورونه حاملاً قرص الشمس بينهما سواء فى التماثيل أو النقوش) .

وكان الملك المنتصر يحمل لقب "كانخت " أى الثور المنتصر بل كان يصور فى كثير من الأحيان فى هيئة ثور ينطلق فى قوة وجبروت ليهدم قلاع الأعداء ويطأهم بأقدامه ويدميهم بقرنيه [١٣٩] . وإذا تأملنا لفظة (المخمور) فى سياق أبيات العجاج السّابقة ، فربما صحّ أنها جاءت فى موضعها لتضفى قوة على قوة الثور الطبيعية ، إذ تذهب الخمر بالعقل – إن جاز التعبير – فتنطلق القوة المدمرة من عقالها لتذكرنا بالبقرة المخمورة فى أسطورة هلاك البشرية التى اندفعت بكل قوتها لتنفذ مشيئة رع فى عقاب البشر وإهلاكهم . والسؤال الآن : هل يمكن أن تحمل أبيات العجاج هذه الإشارات الأسطورية أو بعضها ؟ من الجائز جداً . لأن مثل هذه المعتقدات الأسطورية لا تموت ولا تختفى من ذاكرة الأجيال ، وربما ساعدت الظروف المحيطة على إذكائها وتقوية دلالاتها .

على أنه من المحتمل أيضاً أن يكون ثمة أثر لحال التمدّن التى طرأت مع الفتوحات وتأسيس العاصمة الجديدة فى دمشق وما صاحب ذلك من استقرار فى حواضر جديدة أتاحت للعرب فرصة اللقاء بالحضارات الأخرى عن قرب . بلى من الممكن جداً أن هذا الوضع الجديد أصبح له أثر على تصور الشعراء للحيوان وعالمه القديم . فألفاظ مثل مرزبان وفيخمان لم تكن شائعة ولا معهودة فى معجم الشعراء الجاهليين ، وتشبيه الثور بهما إنما يعكس أثر الثقافة الجديدة ثقافة الحواضر التى أتاحت للشعراء أن يطلعوا على أفكار جديدة ، ويجتهدوا فى استحداث تشبيهات جديدة أو تعديل الصور القديمة .

([١٣٩]) كما هى الحال فى لوحة نعرمر التذكارية التى ترجع لعصر توحيد القطرين. وثمة لوحات تذكارية أخرى ترجع لتلك الفترة المبكرة، ويرى البعض أنها كانت تستخدم صلاية لصحن الكحل كتلك التى ذكرها امرؤ القيس قائلاً "مداك عروس أوصلاية حنظل" راجع أيضاً: فايز على: فلسفة التاريخ :٢٣وفيه إشارات لمؤلفات Petrie , Dreier , Kaiserوآخرون غيرهم.

وفي قصائد أخرى يبدو الثور كعادته متفرداً قلقاً يأوي إلى ظل الأرطاة . تقول الباحثة ثناء أنس الوجود: " فهو متفرد وحيد قلق عزب بعكس صورة الحمار الوحشي ذي الضرائر – والثور يصيخ السمع من وساوسه ، وهو مُنكرس (أو منقبض الأعضاء) في كناس يحاول إزاحة رماله فتنهال عليه مرة أخرى .ثم هناك الطبيعة داخل هذا الكناس وخارجه .ففي الخارج يجفّ البقل ، وتذوى الأشجار .ويبدأ البرد الشديد في إلقاء ثقله على الطبيعة – فتتجمد الأشياء حول الثور ، والرياح الباردة تحيل كل ساكن إلى متحرك ، وبعنف . ثم الظلام الذي يلف الكون بشملته الحالكة.

فالبرد والظلام والرياح في الخارج – والظلام وانهيال الرمال، والاصطدام بجذور الأرطاة – والوساوس والقلق – في داخل الكناس ، وكأن ثمة تحالفاً شيطانياً على إيذاء الثور – في صورة نفسية لا تبتعد كثيراً عن الصورة القديمة في الشعر الجاهلي ، ولذا فالثور الوحشي يتعجل انبلاج الضياء. ولكن الطبيعة – ما إن ينبلج هذا الصباح – حتى تقذف إليه باختبار أكثر ضراوة ، إنها عناصرُ اللوحة الباقية : الصياد والكلاب – الصياد فقير مهزول الجسد من الجوع والإجهاد مهترئ الثياب من الفقر والصيد حرفته الوحيدة التي ورثها عن آباء صيادين فقراء. كلابه جائعة، ومدرّبة على شرب دماء الضحايا كأنها ممزوجة بالعسل. الطبيعة الغاضبة – والأسر والظلام والخوف يقيد الجميع والصياد المحترف.فالصائد والصيد يحبسان أنفاسهما خوفاً من بعضهما البعض، والخوف من الإخفاق في الصيد، أو النجاة يشل الصيد والصائد معاً. والكناس يقيّد الثور، والجذر يكبل الصيّاد، صورة للأسر ممتدة في الشعر الأموي كله، ولكن الصياد يهاجم الثور فينجو بسرعته المعروفة عنه – هروباً – ولكنه يشعر بالخجل وبضرورة المواجهة فيعود ليحارب وينتصر (ويرجم الصيادين والعفاريت) وكأنّ السماء هنا – في تحول دلاليّ واضح – لابد أن تشارك البشر في التغلب على مواطن الشر ، فالرجم للشياطين والآثمين ، وهو ليس فعلاً بشرياً خالصاً. وإنما كواكب الرجم يسلّطها الله على الفجار والشياطين. وهنا تتحول فكرة الوضاءة القديمة التي تكشف عن الشر وأوجه العيب في الحياة إلى حقيقة عملية تشارك فيها الأرض والسماء لإزاحة ما يدنسها" [١٤٠].

وفيما يلي نتناول قصيدة *ذي الرمة* في وصف الثور ونقدم نص القصيدة بشرحها من ديوانه [١٤١] :

---

(١٤٠) ثناء: صور الطبيعة، ص ١٢١ – ١٢٢

(١٤١) ذو الرمة: (ولد حوالي سنة ٧٧ هـ وتوفي بالبادية عام ١١٧ هـ) وهو من كبار الشعراء الوصافين كما أن له شعراً رقيقاً في الأدعية والابتهالات الدينية، وقد حافظ على تقليد بكاء الأطلال والوقوف بها، وتميز غزله بالرقة والبكاء، ومع اشتغاله بالجدل والمناظرات الكلامية وله شعر في المديح، ويمتاز شعره بالصدق.

أذاكَ أم نَمِشٌ بالوَشْيِ أكرُعه	مسفَّعُ الخدِّ غادٍ ناشطٌ شببُ [١٤٢]
تقَيظ الرمل حتى هزَّ خلفته	تروح البرد ما في عيشه رتبُ [١٤٣]
رَبلاً وأرطَى نفَت عنهُ ذوائبُه	كواكبَ القيظِ حتى ماتت الشهبُ [١٤٤]
أمسَى بوهَبيْن مجتازاً لمرتعِه	من ذي الفوارسِ تدعو أنفَه الرِّببُ [١٤٥]
حتى إذا جعلَته بينَ أظهُرِها	من عجمةِ الرملِ أثباجٌ لها حبَبُ [١٤٦]
ضمَّ الظلامُ على الوحشيِّ شملتَه	ورائحٌ من نشاصِ الدلوِ منسكبُ [١٤٧]
فباتَ ضيفاً إلى أرطاةَ مرتكمٍ	مِن الكثيبِ بها دفءٌ ومحتجبُ [١٤٨]
ميلاءَ من معدنِ الصيرانِ قاصيةٍ	أبعارُهن على أهدافِها كثبُ [١٤٩]
إذا استهلت عليه غُبيةٌ أرِجَت	مرابضُ العينِ حتى يأرَجَ الخشبُ [١٥٠]
كأنه بيتُ عطّارٍ يضمِّنه	لطائمَ المسكِ يحويها وينتهِبُ [١٥١]

= والطبيعية البدوية لعبارته التى تجلت فى أسلوبه الجزل ولفظه الغريب. كان هواه مع الفرزدق فى نقائضه ضد جرير نظراً لقرابته للأول راجع: ديوان ذى الرمة، ط بيروت ص٣-١١. وراجع القصيدة فى صفحة ١٢ وما بعدها راجع أيضاً : الأغانى :١٦ / ١٠٦ – ١٠٧ ضيف:التطور والتجديد، ٢٤٥ – ٢٤٨.

(١٤٢) نمش: ثور نمش ، وهو أن تكون فى الأكرع نقط سود فى بياض أكرعه: الكراع ما بين الركبة والرسغ. مسفع: أسود الخد. غاد: ذاهب من موضع إلى موضع. ناشط شبب: الناشط الخارج من بلد إلى بلد. والشبب "الذى تم سنة وقوته

(١٤٣) تقيظ: أقام فى القيظ. حتى هز: حتى حرك. خلفته: المراد بالخلفة نبت فى آخر الصيف. تروح البرد: هب نسيم فيه البرد. رتب: ما أشرف على الأرض. كالدرج: وفيه غلظة وشدة.

(١٤٤) الربل: نبت فى آخر الصيف بلا مطر. الأرطى نبات يشبه الطرفاء للذوائب: هنا" تعنى أغصان الشجر. كواكب القيظ: يريد كواكب حر القيظ. الشهب: جمع شهاب والمراد شدة الحر كشهاب النار.

(١٤٥) وهبين أو (وهبان): موضع: الربب والربة هو ما تصلح عليه الأبل.

(١٤٦) بين أظهرها: فى وسط الرمل. أثباج الحبب: نوع من الرمل.

(١٤٧) الشملة: الحلة. رائح: مثل غاد: وهو الذى يأتى عشاء. النشاص ما ارتفع من السحاب وتراكم أسود: منسكب: منصب.

(١٤٨) مرتكم: متراكم. دفء: ما يستر ويتوقى به.

(١٤٩) ميلاء: معوجة. الصيران: جمع صوار وهو القطيع من البقر الوحشى الهدف ما أسرف من الرمل. الكثيب جمع كثبة وهو البعر.

(١٥٠) الاستهلال: شدة وقع المطر. الغبية: الغليظ من المطر. أرجت: أى فاحت بالطيب والعطر. والخشب: يقصد به خشب الكناس.

تجلو البوارقُ عن مجرمِّزٍ لهقٍ ... كأنه متقبّى يلمقٌ عزبُ (١٥٢)

والوَدقُ يستنُّ عن أعلى طَريقة ... جولَ الجمانِ جرى فى سلكهِ الثقبُ (١٥٣)

يغشى الكناسَ بروقيْهِ ويهدمُه ... من هائلِ الرملِ منقاضٌ ومنكثبُ (١٥٤)

إذا أراد انكراساً فيه عنَّ لهُ ... دونَ الأرومةِ من أطنابِها طنبُ (١٥٥)

وقد توجَّس ركزاً مقفراً ندس ... بنبأةِ الصوتِ ما فى سمعِه كذبٌ (١٥٦)

فبات يشأزُهُ ثأدٌ ويُسهره ... تذَوُّب الريحِ والوسواسُ والهَضَبُ (١٥٧)

حتى إذا ماجَلا عن وجهِه فلقٌ ... هاديه فى أخرياتِ الليلِ منتصبُ (١٥٨)

أغباشُ ليلٍ تمامٍ كان طارقُهُ ... تَطَفْطُخَ الغيم حتَّى مالهُ جُوبُ (١٥٩)

غدا كأن به جنا تذائبه ... من كلِّ أقطارِه يخشَى ويرتقبُ (١٦٠)

حتى إذا مالها فى الجدرِ واتخذتْ ... شمسُ النهارِ شعاعاً بينَها طببُ (١٦١)

ولاَحَ أزهرُ مشهورٌ بنقبتِه ... كأنه حين يعلو عاقرًا لهبُ (١٦٢)

هاجت له جُوَّعٌ زرقٌ مخصَّرة ... شوازبٌ لاحها التغريثُ والجنبُ (١٦٣)

غضفٌ مهرّبَةَ الأشداقِ ضاريةٌ ... مثل السراحينِ فى أعناقِها العذبُ (١٦٤)

ومطعمُ الصيدِ هبالٌ لبُغيتِه ... ألفَى أباهُ بذاك الكسبِ يكتسبُ (١٦٥)

---

(١٥١) اللطائم : جمع لطيمة وهى وعاء يمسك فيه المسك. وقيل سوق يباع فيه المسك. يحويها وتنهب: أى يجمعها ويبيعها.

(١٥٢) تجلو: تكشف. بوارق: سحاب فيه مطر وبرق . المجرمز: المجتمع المنقبض بعضه فى بعض: لهق: أبيض. يلمق: القباء المحشو.

(١٥٣) الودق: المطر الشديد. يستن: يجرى. الحمان: حرز يتخذ من الفضة.

(١٥٤) الكناس: مرقد الثور. روقيه: قرنيه. هائل متناثر: مهال: منقاض منهال. متكثب: من الانكثاب وهو الجمع.

(١٥٥) انكراساً: دخولاً عن له: عرض له. الأرومة: أصل الشجرة. أطنابها: عزوقها.

(١٥٦) توجس: تسمع. ركزاً صوتا خفياً. القفر: الأرض الخالية. ندس: فطن. نبأة: صوت خفى.

(١٥٧) يشأزه: يقلقه. تذوب الريح: هبوبها من كل وجه. وهو مأخوذ من خداع الذئب. الهضب: الأمطار.

(١٥٨) الفلق: الصباح. هادية: أوله. منتصب: مرتفع.

(١٥٩) الأغباش: بقايا ظلمة الليل فى آخره. ليل تمام: أطول ما يكون فى الشبه تطخطخ الغيم: تراكم فى أسودا. جوب: مزج من السحاب ترى منها السماء.

(١٦٠) جنا: جنونا. تذاءبه: تخابث معه كالذئب.

(١٦١) الجدر: نبت. ويكون الجدار ايضاً. الطبب الطرائق فى الرمل أو السحاب.

(١٦٢) أزهر: أبيض. نقبته: لونه.

مقزَّعٌ أطلسُ الأطمارِ ليس له ... إلا الضراء وإلا صيدها نشبُ [166]

فانصاعَ جانبُه الوحشيُّ وانكدرَت ... يلحبن لا يأتلي المطلوبُ والطلبُ [167]

حتى إذا دوَّمت في الأرضِ راجعه ... كِبرٌ ولو شاء نجَّى نفسَه الهربُ [168]

خِزايةٌ أدركتْهُ بعد جَولته ... من جانبِ الحبلِ مخلوطاً بها الغضبُ [169]

فكفَّ من غربِهِ والغضفُ يسمعُها ... خلفَ السبيبِ من الإجهادِ ينتحبُ [170]

حتى إذا أمكنَتْه وهو منحرفٌ ... أو كادَ يمكنُها العرقوبُ والذنبُ [171]

بلَّت به غير طياشٍ ولا رعشٍ ... إذ جُلن في معركٍ يخشى به العطبُ [172]

فكرَّ يمشُقُ طعنا في جواشنها ... كأنَّه الأجرَ في الإقبالِ يحتسبُ [173]

فتارةً يَخِضُ الأعناقَ عن عُرضٍ ... وخضًا وتنتظمُ الأسحارُ والحجبُ [174]

ينحي لها حد مورقٍ يجوفُ به ... حالاً ويصردُ حالاً لهذمٌ سلبُ [175]

حتى إذا كنَّ محجوزاً بنافذةٍ ... وزاهقًا وكِلا روقَيْهِ مختضِبُ [176]

ولَّى يهزُّ انهزامًا وسطَها زَعِلاً ... جذلانَ قد أفرخت عن روعِهِ الكُرَبُ [177]

كأنه كوكبٌ في إثرِ عفريةٍ ... مسوَّمٌ في سوادِ الليلِ منقضِبُ [178]

وهن من واطيءٍ ثنَّى حويَّته ... وناشجٍ وعَواصي الجوفِ تنشَخِبُ [179]

([163]) جوع: كلاب جوع. مخصرة: ضامرات الخواصر. شوازب ضامرة بشدة. لاحها: أهزلها وغيرها. التغريث الجوع. الجنب: التصاق رئتيه.

([164]) الأغضف: الذى مال طرف أذنيه إلى ما يلى قفاه. مهرية الأشداق: واسعتها. ضارية: الضراوة هى حرص الكلب على الصيد. السراحين: الذئاب والعذب السيور: تشد فى أعناق الكلب.

([165]) هبال: من الاهتبال. وهو الأخذ بسرعة.

([166]) مقزع: خفيف الشعر. أطلس: أغبر. الضراء: الصيد بالكلاب الحراص على الصيد: النشب: المال.

([167]) الجانب الوحشى: الجانب الأيمن. الانكدار: الانقضاض. يلحبن: يمررن مراً سريعاً مستمراً ومستقيماً. يأتى: أى لها يألو جهداً. لا يقصر والمطلوب الثور والطالب الكلاب.

([168]) دومت : حلقت.

([169]) خزاية: أى خشية الخزى والعار. الحبل: حبل الرمل.

([170]) الغرب: الحدة والنشاط. السبيب: الذنب "هنا" النحيب: النفس الشديد المتواصل.

([171]) أمكنته: أوشكت على الإمساك به.

([172]) بلت بـه: ظفرت به. وهنا – وجدته: غير طياش: غير متهيب اللقاء ولا جبان. رعش: جبان. يخشى العطب: يخشى منه الإهلاك.

([173]) فكر: أى فعطف. يمشق طعماً: أى يطعن طعنا مطابقاً. جواشنها: صدورها. الاحتساب: طلب الثواب.

ودون الوقـوف عـند جزئيات البلاغة فى القصيدة – أعنى الصور البيانية فى كل بيت أو مجموعـة مـن الأبـيات تمثل دفقة شعرية بعينها – يدهشنا الطابعَ الدرامى للحكاية التى تضمنتها القصيدة. فثمة صراع واضح بين الثور من جهة – سواء بمعنى اللفظ الحقيقى أو الرمزى – وبين الطبـيعة بعناصـرها المختلفة والإنسان من جهة أخرى – وهذا الصراع يمكن أن نلتمس تفسيره على وجه من الوجوه التالية.

هـذا الصراع يعكس فى مستواه الأول الصّيد، فساكن الصحراء يعيش على صيد الحيوان والطـير فى المقام الأول ، إذ تضيق الصحراء عن موارد الحياة ومتطلّباتها : فلا زراعة مستقرّة . ولكنـنا نلاحـظ هنا أن الصيد يأخذ شكل **"الطقس" *الدينىّ***، وهو من ثمّ ذو رمزية تاريخية تربط شـاعر العصر الأموى بأسلافه لا القريبين وحسب – أعنى الشعراء الجاهليين – بل البعيدين أيضاً مـن أرباب الحضارات الغابرة وأناس العصور التاريخية المبكرة . فلا شك أن صيد الثور بالنسبة لهـؤلاء كانت له دلالة عظيمة تتلخّص فى الإيقاع برمز من رموز القوة ، ومن ثم الاستحواز على الطبـيعة وإثـبات قـدرة الإنسان على السيطرة عليها والتحكّم فيها . ولا يتعارض هذا الطقس مع طقـوس العـبادة الأخرى ، فنحن نعلم مثلاً أن الثور المقدس لدى المصريين لم يكن أى ثور ، بل ثوراً ذا خصائص معينة تتعلق بالشكل واللون وما إلى ذلك . (١٨٠)

وعليـنا أيضـاً أن نسـتدعى فى الأذهان أحد الطقوس التى عرفها الملوك الرعاة الأوائل، ومنهم ملوك مصر أيضاً-وهى طقس الكفاح ضد الثور ،فعادة ما كان لكل قبيلة ملك (كبير أو شيخ أو مـرزبان) ، وكان عليه أن يجدّد قوته كل فترة محدّدة ، فيقوم بإجراء طقس الصراع هذا ضد الـثور ، وربما كان الطقس أقرب إلى الرمزية منه إلى الصراع الحقيقى . وعلى أية حال فالرمز متضـمن وواضح . والمستوى الثانى من مستويات الرمز أن يكون "الثور" نظير الإنسان – بمعنى

---

(١٧٤) يخض: يطعن طعناً جائفاً. عن غرض: عن جانب الأسحار: جمع: سحر وهو الرية.

(١٧٥) ينحى يقبل على الشيء. المدرى: القرن. يصرد: ينفذ. لهذم: قاطع سلب: طويل.

(١٧٦) محجوزاً: الكلاب أصابها الطعن فى موضع حجزتها. زاهقاً: هالكا. روقية: قرنية. مختضبة: مصبوغ بالدم.

(١٧٧) يهز: يقطع الفلاة – انهزاماً: مرا سريعاً. زعلا: نشيطا. أفرخت: انكشفت.

(١٧٨) الفرية: الشيطان. مسموم: معلم.

(١٧٩) عواصى الجوف: عروق إذا انقطعت ظلت تدفع الدم.

(١٨٠) ومـن أقـدم تصـويرات صيد الثيران تلك التى ترجع لعصر الإنسان البدائى (فى عصور ما قبل التاريخ) بكهفـى لاسـكو (فرنسا) وألتاميرا (أسبانيا) كما صورت الوعول والأيائل الجبلية والخنازير البرية والخيول ،وتـرجع هـذه التصـويرات إلـى عصـر الحضارة المجدلينية (حوالى سنة ١٥٠٠٠ ق.م.) راجع: على رضوان:الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ:القاهرة ١٩٩٩، ٢١-٢٢.

أن الشـــاعر يقــوم بإسقاط أحاسيسه الخاصة وانفعالاته ومعاناته على الثور، ومعنى هذا أن يصير الــثور ممــثلاً للإنســـان وأن يــتقمّص دوره في الحياة . وميزة هذا الإسقاط النفسي أنه يزيل عن الإنســـان كثيراً من الحرج ، فهو مثلاً قد يبدو ضعيفاً شاكياً في نظر المستمع أو المتلقي إن هو باح بمشاعره في صراحة ومباشرة . كما أن للثور فضائل ومزايا لا يتمتع بها الإنسان ، من ذلك طبعاً أنــه يجــيد النزال والمصارعة والعدو وغير ذلك مما لا يستطيعه الإنسان إلا في حدود . ويلعب الإســقاط هــنا دوراً أساساً في تزويد الإنسان بكثير من الراحة والاطمئنان ، إذ يشعر بأنه زاد إلى قوته قوة إضافية . وبناء على هذا الافتراض تطول سلسلة الرموز، فيصير كناس الثور رمزًا لبيت الإنســـان أو مدينــته ، والصــياد والكلاب قد تكون رمزا للأعداء المتربصين به الدوائر.ويؤكد ما نقوــله قــول العلامــة "**شوقي ضيف**": "إن ذا الرمة لم يرسم حيوان الصحراء رسما ظاهريا، فبث العواطــف والحركات النفسية فيه ، فيبث في الثور نفسية البدوي الأنوف الذي لا يلتمس عذرا في الهرب، فيهبُ روحه مخلصًا كما وهب العرب روحهم فتوحاتهم:

"فكرّ يمشقُ طعنًا في جواشِنِها كأنه الأجرَ في الإقبالِ يحتسبُ"

فكأنما الثور فاتح من أولئك الفاتحين الأوائل". [181]

وقــد لا يكــون الأمــر هــذا ولا ذاك ، وإنما هو إدانة واضحة للإنسان الذي يحاول دائماً أن يصــطاد الثور، فتتدخّل العناية الإلهية لإنقاذه من بين يدي الصياد الشرير وكلابه المدربة . فنجاة الــثور إذن ترمز لانتصار الخير على الشرّ، كما انتصر أوزير على الغدر والموت فحظي بالحياة الأبديــة ، وانتصر ابنه حور على ست الشرير ، أو كما انتصر رع (الشمس) على من تمرّد عليه مــن البشــر وفقاً لأسطورة هلاك البشرية . وغير بعيد مما نذهب إليه يقول العلاّمة **عبد القادر القط**: "وتمضــي المعــركة إلــى نهايتها المرسومة فينتصر الثور -أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة – ويــترك الكــلاب مضرّجة بدمائها ، والصياد يعضّ بنانه ندماً على خسارته في كلابه وعلــى مــا فاتــه من صيد ثمين . وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوّره على نحو زريّ يحطّ من قدره ، فهو دائماً فقير جائع يرتدي الأطمار ويمنّي زوجه وأولاده (بلحــم طري) طالما اشتهوه . وهو يقف في نهاية الصراع ندمان أسفاً رمزاً لهزيمة الموت أمام إرادة الحــياة وقــوة الــبطل . وهــذه الصــورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقوسه ونبله ، وحمار الوحشي" [182] ويستشهد بقول ذي الرمة:

([181]) ضيف: التطور، ٢٥٣ – ٢٥٥.

([182]) القط: في الشعر الإسلامي، ٤٢١ – ٤٢٢ .

ومطعــمُ الصــيدِ هــبّال لبُغيــتهِ	ألفَى أباهُ بذاكَ الكسبِ يكتسبُ
مقـزّعٌ أطلسُ الأطمـارِ، ليـس لـهُ	إلا الضـراءُ وإلا صـيدُها ، نَشَبُ

فالصــياد مــا فتئ هبالاً أى منتهزا للفرصة حتى ينال من الثور ، وهو يبدو فى هيئه رثّه وأسمال بالية.

والشــاعر فــى كل الأحوال متورّط فى الموقف بكل تفاصيله ، فهو إنما يصور لنا صوراً متـنوعة لغضـب الطبـيعة: الـريح المتذبذبة والظلام المخيف والرمال المتهايلة والكلاب النابحة المطاردة، والصياد المشمّر عن ساعديه ليصيب الثور فى مقتل ، وهو نفسه يكاد يخرّ صريع الفقر والإعـياء ... إلـى آخر تلك المفردات. فلو لم يكن الشاعر قد ذابت نفسه فى تلك الجزئيات فغدت كلها شيئاً واحداً أو كادت؛ إذن لما تعرّض لوصفها،وهذه غاية الرومنسية كما نعلم.

ولا يفوتـنا هنا أن نقرن موقف الشاعر النفسى بموقف امرئ القيس وهو يصف الليل، وقد أفضنا فـى شرحه سلفاً . ونعنى تحديداً مجموعة الأبيات التى بدايتها "فبات يشأزه ... "فالوصف يستغرق حالات نفسية عميقة تتراوح بين التخوّف والترقب واليأس والإحباط ، وفى خلفيتّها أطياف متباينة للطبيعة تجلّيها لنا بكل دلالاتها الممكنة . فالشاعر إذن غير سطحىّ فى وصف مفرداتها، بل هو يستكنه دلالاتها ، ويجعل مـنها إطاراً متكاملاً مرتبطاً مع الموقف النفسىّ لذلك الحيوان القلق المهموم . هنالك علينا أن نلاحظ سقوط الحاجـز بين الذات (الشاعر) والموضوع (الطبيعة بشمولها)، فأحاسيس الذات امتزجت بظواهر الطبيعة ، فأصـبح الحديـث عـن هـذه مكملاً للحديث عن تلك ، وبعبارة أخرى صارت الطبيعة ناطقة بلسان حال الشـاعر معـبرّة عما يعانيه . ولا نجد تعريفاً للرومانسية أفضل من هذا، فهذه القصيدة نموذج أمثل للشعر الرومنسـى، وإن قادنـا الالتزام بالتعريفات الجامدة للمدارس النقدية فى طريق أخرى تماماً بعيدة عن هذا الاسـتنتاج فـإن الالتزام بحرفيّة التعاريف فيه مجازفة كبيرة . كذلك نجد من عناصر جمال القصيدة قدرة الشـاعر الفائقـة علـى تصوير الحركة حين يقول مثلاً : "يغشى الكناس بروقيْه" أى قرنيه -ففيها تصوير الاندفـاع الجـيّاش، أو يقـول: "هاجت له جوّع زرق مخصّرة" تعبيرًا عن تحفّز الكلاب الجائعة الضامرة للهجوم (وينبغى ألا تفوتنا مقارنة هذا التصوير الأدبى بمناظر الصيد فى مقبرة مروكا بسقارة وهى ترجع إلى الأسرة السادسة من الدولة القديمة ففيها تصوير ملوّن رائع لكلاب الصيد) . (١٨٣)

---

(١٨٣) كـلاب الصـيد تبدو متخمة بدينة إذ كانت تغذى جيداً قبل بعثها للصيد حتى لا يدفعها سغبها لالتهام الصيد. والنبـيل هنا هو صاحب الكلاب المنعم وفى تصويرات المقابر المصرية الأخرى نرى كلاب الصيد ضامرة كتلك التى يصفها الشاعر.

ولعلنا ندرك بعض هذه المرامى فى تحليل العلامة شوقى ضيف لشعر الصحراء ، فيقول إن ذا الرمة شاعر الصحراء ، فهو لا ينفك مغرماً بها ، وما غرامه بمَية إلا تمهيد لغرامه بالصحراء ، فبينما يستغرق غزله بها ثلاثين بيتاً نجد أن وصف الصحراء يستمر مائة بيت، وهو لا يكتفى بوصف الظواهر بل ينفذ إلى الأعماق ، فيصوّر الوحوش فى حركتها كما يصور انفعالاتها المختلفة ويشخصها ، فوصف الصحراء عنده غاية في ذاته لا تمهيد لغرض آخر فى القصيدة . "إنه لم يرسمها رسماً ظاهرياً يقف فيه عند وصف جسمها (يعنى حيوانات الصحراء)وحركاتها بين المراعى حين يشتدّ الحرّ أو يدخل الليل، أو يسقط المطر، بل هو يصفها وصفاً داخلياً . ولنرجع فى القصيدة الأولى (فى ديوانه) ثانية إلى لوحة ثور الوحش، فإننا نرى ذا الرمة يصف نفسه وهواجسه ووساوسه، وما يصاحبه فى أثناء ذلك من اضطراب وقلق، خوفاً من الإنسان وكلابه التى يرسلها عليه ، ويستمرّ ذو الرمة حتى يصله بهذه الكلاب فيفّر منها فى بادئ الأمر ، ثم يعود وقد استشعر كرامته ، فأنف أن يهرب من المعركة " .[184] ويضيف فى موضع آخر: "وكان ذو الرمة ماهراً حقاً فى بثّ العواطف والحركات النفسية فى الحيوان وقد صورّ فى لوحة الظليم ونعامته السابقة حنو الأب والأم على أبنائها وأفراحها تصويرًا طريفًا فهما يخشيان عليها أن تمتدّ لها يد سباع الليل ، أو يد برد السماء ، وهما لذلك يعدوان إليها عدوًا سريعًا. واستمع إليه يصور عاطفة الظبية نحو خشفها إذ يقول:

إذا استودَعته مَفصَفاً أو صريمةً	تنفّت ونَصّت جيدَها بالمناظرِ
حِذارًا على وسنانَ يصرعُه الكرَى	بكل مقيلٍ عن ضعافٍ فواترِ
وتهجُرُه إلا اختلاسًا نهارَها	وكَم من مُحبٍّ رهبةَ العينِ هاجرِ
حِذارَ المنايا رهبةً أن يَفُتْنَها	بِه وهى إلا ذاك أضعفُ ناصرِ

فهو يصور الظبية وقد رمت بخشفها أو ابنها على الأرض ، ووقفت بعيداً كأنها تخشى إن مكثت معه أن تدل عليه السباع ، فهى تبعد عنه وتنظر من حولها حذاراً على ابنها ، وإنها لتخالس النظر إليه ، وهكذا تأخذها الشفقة عليه ، فتبعد وهى المَحبه ، وتهجر وهى العاشقة" [185].

إن تصوير الصراع على هذا النحو ينتهى نهاية سعيدة إذ ينجو الثور من رموز الشّر ، ولكننا سرعان ما نعود لنفكر فى مصير الصياد الذى كان بائسًا ثم ازداد بؤسًا بفقده الصيد الثمين

([184]) ضيف، التطور، ص ٢٥٤ (النص). راجع: ص ٢٤٣ – ٢٧٨ .

([185]) ضيف،التطور، ص ٢٥٥ .

فضـــلاً عن خسارته فى كلابه، فإذا لم نتعاطف معه كثيراً فلعلنا نتساءل عن مصير أولاده الذين قد يبيـــتون وهم يتضورّون جوعاً[١٨٦] فهل يعوّضنا عن حُزننا لهؤلاء فرحنا بنجاة الثور؟ هذا السؤال وأمـــثاله مـــن أهم أسباب استمتاعنا بمطالعة هذا الشعر الذى أسىَ إليه كثيراً حين وصف بأنه شعر غنائى خال من الدراما .

ويلتفـــت النقاد إلى ملاحظة هامة ، وهى أن الشعراء الأمويين قد حاكوا النماذج الجاهلية فى هذا الصـــدد ، وإن ابـــتكروا بعض الصور أو جددوا فيها. **يقول القط:** "والناظر فى شعر الطبيعة عند الأمويـــين يـــرى هـــذا السعى وراء "الأكمل " فى صور كثيرة ، أغلبها احتذاء للجاهليين ، وقليلها مبتكر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصور القديمة". [١٨٧] ولا عجب فى هذا ، ففى أدب كل أمة أو جماعـــة ثمـــة أعراف وتقاليد متوارثة – شفاهية فى أصلها ومنشئها– وهى تعدّ بمثابة التراث الذى يحـــتفظ بـــه الخلف ويحافظون عليه ، وهذه التقاليد الشائعة ليست ملكاً لشخص دون آخر أو لجيل دون جـــيل . ويضـــيف العلامة القط كلمة تقدير لذى الرمة ، فيقول : " ولعل ذا الرّمة –على كثرة صـــوره التقليدية – من أكثر الشعراء الأمويين اهتداء إلى الأصيل أو قدرة على الإضافة إلى القديم بما يضيفه على صوره أحياناً من تجسيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد"[١٨٨].

الشعر العذرى

ينسب الشعر العذرى (العفيف) لقبيلة عذرة أو بنى عذرة، التى ظهر منها جملة من شعراء الغـــزل الرقيق العفيف منهم عروة بن حزام الذى اشتهرت قصائده ومقطوعاته فى عفراء . ولعلّ أشـــهر أولئك الشعراء كثير عزة وقيس بن الملوح (قيس ليلى) وقيس بن ذريح (قيس لبنى) . وفيما يلى نبسط فى إيجاز الملامح الرومنسية والرمزية فى شعر أولئك الشعراء.

لقـــد نشـــأ هذا الشعر فى البيئة الحجازية ، وكان المجتمع فيها محافظاً أشد المحافظة ، فقد كـــان مـــن عادات العرب أن ينتقلوا بحثاً عن المراعى ، فلم يجدوا غضاضة فى أن يتحدث الشبان إلـــى الغوانـــى . ولكنهم كانوا يجدون كل الغضاضة فى أن يشبّب الشاعر بمحبوبته فتذيع سيرتها

---

(١٨٦) هـــنا نجـــد أنفسنا بصدد عمل درامى متكامل الأركان وفقاً لتعريف ارسطو والغريب أن النقاد أغفلوا تطبيق معايـــير الدراما على قصائد الشعراء العرب بزعم أنها قصائد غنائية. ونحن نثبت فى دراستنا هذه أن كونها قصائد غنائية لا ينفى كونها أعمالاً درامية أيضاً عن الدراما راجع لأرسطو فن الشعر.

(١٨٧) القـــط فـــى الشـــعر الإسلامى، ص ٤٤١ . وقارن: ثناء: صور الطبيعة :مواضع متفرقة ،إذ تشير إلى أن الشعراء الأمويين حاكوا النماذج الجاهلية الأقدم.

(١٨٨) القط: فى الشعر الإسلامى، ٤٤١ – ٤٤٢ .

علــى الألســنة وتصبح مضغه فيها ، فإن تزوجته ظن الناس بها تهتكاً أرادت أن تستره بالزواج . [١٨٩] لهذا تقول ليلى فى مسرحية لشوقى:

"ومن عادةِ البيضِ نفضُ الأكفّ   من العاذلين إذا شبّبوا" [١٩٠]

ولاشــك أن تعالــيم الإســلام جــاءت لــتعزز تلك القيم التقليدية ، وتعلى من شأن المرأة واحترامها مما أثرّ فى الشعر العذرى .

وربمــا كان لانفتاح أمة العرب على العالم إذ انتشر الإسلام فى بلاد جديدة ذات حضارات عــريقة – ربمــا كــان لذلك أثرهُ فى تنوّع أغراض الشعر وازدهار شعر الغزل خاصة، إذ عاش الــناس حــياة الترف فى الحواضر الجديدة فى الشام والعراق، والإسلام نفسه نقل العرب نقلاً إلى طــور الحضــارة، نقلهــم بتعاليمه وحضّه على العلم، فشرعوا يؤسسون المدارس الفقهية ،وشحذ العلمــاء فكــرهم ليفسّروا نصوص الدين، ويجادلوا ويجتهدوا، فتنوعت اجتهاداتهم وظهرت الفرق الكلامــية والمذاهب الفقهية، ويظهر فى شعر الكميت بن زيد أثر ثقافته الفقهية الكلامية ، إذ اتصل اتصــالاً مباشــراً بمناظرات العلماء فى عصره . [١٩١] ويرجح البعض أن الأمويين الذين استووا علــى دست الخلافة أرادوا أن يلهوا الناس عن حديث السياسة فشغلوهم طوراً بالجدل الكلامى فى قضــايا الدين كذات الله وصفاته ، وتارة بإذكاء النعرات القبلية وتشجيع الهجّائين ليتبادلوا السباب والمــراء والــتفاخر بالحسب والنسب ، فيما عرف بشعر" النقائض " وما هى إلا مناظرات بالمعنى الدقــيق للكلمــة كما يرى شوقى ضيف. [١٩٢] وتارة أخرى بإتاحه أسباب الرخاء ليغرق الشباب – خاصــة فــى الحجاز حيث مؤيدو أهل البيت – فى النعيم والترف المادى فيقعدوا عن السعى لنيل الخلافــة والمطالــبة بها . وفى رأى العلامة القط أن ثمة انقلابًا حضاريًا حدث فى المجتمع آنذاك كــان مــن نتيجــته أن ازدا د الأدباء والشعراء تمسكاً بتلك الأوضاع المألوفة التى درجوا عليها. ويضرب مثلاً لهذا بالحركة الرومنسية الأوربية التى نشأت عقب الانقلاب الحضارى الشامل ممثلاً فى الثورة الصناعية" [١٩٣]

([١٨٩]) ديوان مجنون ليلى ، ص ١٨ .

([١٩٠]) مســرحية مجنون ليلى أحمد شوقى:، وتعتبر فى رأينا من أحسن مسرحياته الشعرية وأكثرها إتقاناً من حيث تصــوير الشخصــيات سيما شخصية ليلى التى تحملنا على مشاركتها مشاركة وجدانية. راجع دراستنا عن: مســرحيات شــوقى: ١٥ – ١٦ ، ٢٠ – ٢٤ وراجــع للعلامــة على عبد المنعم: مسرحيات شوقى ، دار لونجمان ، القاهرة .

([١٩١]) شوقى ضيف: التطور والتجديد، ص ٧١ – ٨٥.

([١٩٢]) المرجع السابق، ص ٨١ .

([١٩٣]) القط: فى الشعر الإسلامى، ص ١٠٥ .

وفى تصورنا أن أهم أسباب ظهور الشعر العذرى فضلاً عما تقدم تتلخص فى تبلور ثقافة جديـدة أو بيئة فكرية جديدة بالإضافة إلى عوامل التربية والتنشئة الخاصة بكل من أولئك الشعراء. فـلا ينـبغى أن ننسب البيئة العربية وحدها إلى المحافظة فى حين نتهّم الثقافات الواردة دائما كما يفعل بعض المؤرخين والنقاد.

ولعلـنا نجد فيما يراه العلامة ضيف ما يؤيّد وجهة نظرنا، فهو يعدد من أسباب انتشار الزهد فـى العصـر الأمـوى ، فـيرى زهد الصحابة الأول ونسكهم سبباً منها ،ويضيف قائلاً: "وحركة الرهبـنة المسـيحية وما يتصل بها من زهد معروفة ، وقد كان لها أثرها فى هذه النزعة ، لا فى وجودها ولا فى تنشئتها ، ولكن فى نموها من بعض الوجوه" [١٩٤]

وتعالـيم الإسلام الخلقية وقيمه الرفيعة فى رأيه هى السبب الأقوى لظهور الغزل العذرى، ولعلـه يـتابع فى هذا الصدد تصنيف طه حسين فى حديث الأربعاء لشعراء الغزل آنذاك فى ثلاثة أقسـام، مـنها الشـعراء العذريـون (شعراء الغزل العفيف) والمحققون أى الإباحيون . فالأول زعـيمهم جمـيل ، ومنهم ابن ذريح وابن الملوح ، وهم يعنون بوصف لذة الألم الناجم عن حبهم المـثالى الأفلاطونـى ، وشخصيات محبوباتهم تبدو أفلاطونية من صنع خيالهم، وأنكر طه حسين كثيراً مما ينسب لأولئك الشعراء ، ونسبه لاختلاق الرواة واختلاط شخصيات أولئك الشعراء لديهم ، فنسبوا لهم ما لم يفعلوه. بل يذهب طه حسين لإنكار وجود المجنون أصلاً .

ويضـيف طـه حسين أن الفطرة البدوية مع حياة الفقر والتقشف هناك ساعدت فى صقل الاتجاه العذرى ونضوجه فى شعر البادية [١٩٥]

وقد بلغ من غرام الشاعر منهم بمحبوبته أنه قصر حياته ووقف ديوان شعره على محبوبته ، كمـا فعـل جميل بثينة ، فصار ينسب إليها، "ويتضح من النظرة العجلى إلى ديوان (جميل) أن معظمـهُ مـن الغـزل ببثيـنة غير مقطوعات تعد على أصابع اليد الواحدة فى الهجاء والفخر بل نستطيع أن نعد هذا الهجاء غزلياً ،لأن الغزل كان السبب فيه" [١٩٦] فلا شك أن الثقافات الجديدة – ونعنى بها ثقافات البلاد المفتوحة – كان لها نصيب كبير من الفكر الدينى القديم ، والتعاليم الحكيمة فضـلاً عن شعر الغزل. فثمة أشعار الغزل المصرية القديمة – التى ترجع إلى آلاف السنين – وقد فرغـنا مـن قبل من مناقشة مسألة تأثير الحضارات وتأثرها ، وهنا نسترجع بعض ما قلناه بصدد

---

(١٩٤) ضيف: المرجع السابق، ص ٥٧ .

(١٩٥) وليم نقولا: العرجى وشعر الغزل ، ٥٥٣ – ٥٦٧ .

(١٩٦) ديوان جميل بثينة، ص ١٢، وقارن: نقولا: العرجى: ٥٥٥ .

شـعر الطبيعة، ونخصّ منه ما يتعلّق بتفرّد الثور ووحدته وتشبيهه بالناسك المنقطع للعبادة ، فهذه الصـور الذهنية إنما جاءت أثراً لنزعة الرهبنة التى انتشرت قلاليها وأديرتها فى الصحراء العربية بمصـر الـتى تعد امتداداً طبيعياً لشبه الجزيرة حتى أخذت اسمها ومنها انتقلت بلا شك إلى ربوع جزيـرة العـرب. وفـى سلوك أولئك الرهبان ونظرتهم الكونية نلمح آثار الصفاء الروحى والنقاء النفسـى فضلاً عن صدق المحبة للكون بأسره بما يعنى اكتشاف الجوهر الخير وراء الظواهر وإن بدت شديدة الشرّ فى بعض الأحيان.

ومـثل هـذه الأفكـار والمشاعر الصادقة نجدها فى شعر العذريين وقد امتزجت بشخص المحبوبة ، ولنسمع ما قاله جميل فى بثينة:

" أصلّى فأبكى فى الصلاةِ لذكرِها … لـىَ الويـلُ ممـا يكتـبُ الملَكـانِ
ضـمنتُ لهـا ألّا أهـيمَ بغـيرِها … وقد وثقـت منـى بغـيرِ ضـمانِ "

ونشـعر فى شعر جميل أن الحب قد تيّمه حقاً ، فجعله يسمو بنفسه ويصفو من كل كدر ، حـتى نخالـه متفردًا كالناسك المنقطع عن الدنيا وأحوالها ، أو كأنه *راهب بوذى* وصل إلى درجة التبتلّ والراحة النفسية الكاملة (نبّانا):

أظنّ هواها تاركى بمَضيعةٍ (بمضلّةٍ) … من الأرضِ لا مـالٌ لـدىّ ولا أهـلُ
ولا أحـدٌ أوصـى إلـيه وصـيّتى … ولا وارثٌ إلا المطـيةُ والرّحـلُ
محـا حـبُّها حـبَّ الأولـى كـنّ قـبلَها … وحلّت مكاناً لم يكنْ حُلّ من قبلُ [197]

حقـاً إنه يذكر الصلاة والملكين – وهى مفردات إسلامية لا ننكر تأثره بها ، ولكن مذهب الـتقديس واقتران الحبيبة بالصلاة والعبادة تتجاوز أثر الإسلام، فهذه فكرة صوفية يجب أن نبحث عـن مصـدرها فى ثقافة أقدم.وتراودنا نفس الأفكار حين نستمع إلى ما يقوله قيس لبلى عن لقاء الأرواح مستحدثاً فى الحقيقة صوراً رائعة ساهمت فى تجديد الشعر العربى آنذاك:

فلـو تلـتقى أرواحُـنا بعـدَ موتِـنا … ومن دونِ رمْسَينا من الأرضِ منـكبُ
لظـلّ صـدَى رمسِـى وإن كنـتُ رِمّـةً … لصـوتِ صـدى لـيلى يهـشُّ ويطـرَبُ

---

(197) الأبيات فى ديوان جميل بثينة، ص ١٥٨ .

والصــدى جســد الإنســان بعــد موته كما يقول شارح الديوان، وفي العيني :"لظلَّ صدى صوتي يهمشّ ويطرب". (١٩٨)

- وأما قيس بن ذريح فيحكى عنه أبو الفرج في الأغاني ما كان منه بعدما وقع الطلاق بينه وبيــن لبنى فأرسلت لأبيها كي يحملها: "... فلما ارتحل قومها ... وقف (قيس) ينظر إليهم ويبكى حــتى غــابوا عــن عيــنه فكرّ راجعاً، ونظر إلى أثر خف بعيرها، فأكب عليه يقبله، ورجع يقبل موضع مجلسها وأثر قدمها، فليم على ذلك، وعنفه قومه على تقبيل التراب، فقال:

ومـــا أحببـــتُ أرضَـــكمُ، ولكـــن ... أقـــبِّلُ أثـــرَ مـــن وَطِـــئَ الــترابَا
لقــد لاقيــتُ مــن كَلفــى بلبــنى ... بـــلاءً مـــا أســـيغُ بـــه الشـــرابا
إذا نــادى المـنادي باسـمِ لبـنى ... عييـــتُ فمـــا أطـــيقُ لـــه جَوابـــا

ثم قال وقد نظر إلى آثارها:

ألا يــا ربــعَ لبــنى مــا تقــولُ؟ ... أبِــنْ لــى الــيومَ مــا فعــلَ الحلــولُ
فلـــو أن الديـــارَ تجيـــبُ صـــبًا ... لـــردَّ جوابـــىَ الـــربعُ المحـــيلُ
ولـــو أنـــى قـــدرتُ غـــداةَ قالـــت: ... غـــدرتَ ومـــاءُ مقلـــتِها يســـيلُ
نحـرتُ الـنفسَ حيـن سـمعتُ مـنها ... مقالـــتَها، وذاكَ لهـــا قلـــيلُ
شــفيتُ غلــيلَ نفســي مــن فِعــالي ... ولـــم أغـــبرْ بـــلا عقـــلٍ أجـــولُ
ألا يــا قلــبُ ويحــكَ كُــنْ جلــيدًا ... فقــد رحلَــت وفــاتَ بهــا الذميلُ.." (١٩٩)

والذميل يعنى السّير اللين فى تؤدة، ويضيف صاحب الأغانى:

فلمــا جــنّ عليه الليل وانفرد، وأوى إلى مضجعه، ولم يأخذه القرار وجعل يتململ فيه كما يتململ السليم (أي المريض)، ثم وثب حتي أتى موضع خبائها، فجعل يتمرغ فيه ويبكى ويقول:.

بـــتُّ والهـــمُّ يالبـــنى ضـــجيعى ... وجـــرَت مـــذ نأيـــتِ عـــنى دموعِـــى
وتنفســـتُ إذ ذكـــرتُكِ حـــتى ... زالـــتِ الـــيومَ عـــن فـــؤادى ضـلوعى
أتناســـاكِ كـــى يـــريمَ فـــؤادى ... ثـــم يشـــتدُّ عـــندَ ذاكَ ولوعـــى

---

(١٩٨) ديوان جميل، ص ٣٩ . وقارن مقال السحرتى، الذى يشير فيه الى الرمزية فى غزليات جميل، وأشرنا إليه آنفاً . راجع: مصطفى السحرتى: الجمال والفن والشخصية فى الطبيعة (فى المختار من أبوللو) ص ٩١.

(١٩٩) الأغانى: ٩ : ١٨١.

يــا لبــنى فدتــكِ نفســى وأهلــى   هــل لدهــرٍ مضــى لــنا مــن رجــوعِ؟ [٢٠٠]

ونلاحــظ فــى الأبــيات أولاً فكرة البكاء على الأطلال (الرَّبْع المحيل) التى استمرت منذ الشعر الجاهلى لتذكرنا بقول امرئ القيس:

عوجَــاً علــى الطلــلِ المُحــيلِ لعلّــنا   نــبكى الديــارَ كمــا بكــى ابــنُ خِــذامِ

بــيد أنــنا نلحــظ هنا إلى أى حد كان تعلق قيس بمحبوبته لبنى حتى أنه ظل يتتبع كل أثر يذكــره بهــا: أثر بعيرها وموضع جلوسها وخباءها الذى كانت تأوى إليه شاكياً تباريح الهوى فيما يشبه ترانيم الراهب المتعبد أو المتصوف المنقطع عن العالم. إنه أصبح فى حالة ذهول أو فناء عن ذاته. وهو من هذه الناحية كالذى يفنى فى المحبوبة وكأنها الجديرة بالعبادة بالمعنى الرمزى![٢٠١]

وإذا اســتخدمنا التعبير النفسى الحديث فشعر قيس هنا يعبر عن النزعة الفيتيشية، وإذا كان القدمــاء قد اتخذوا رموزاً لآلهتهم (أو إلههم) من الحيوان والنجوم مثلاً، فإن العاشق هنا يبدو وكأنه يتعــبد لأى رمز يذكره بحبيبته، فيقبل أثر خف البعير الذى حملها ساعة الفراق. ومن الممكن أن نقــارن موقف قيس بما قاله جوته – الشاعر الألمانى الشهير: "آتنى بمنديل لامس صدر حبيبتى أو جورب يحمل أثر هواها" فالمنديل والجورب رمزان أو فيتيشان شأنهما شأن رموز قيس فى شعره. وإذا كانــت التسمية حديثة فإن النزعة الفيتيشية قديمة كما اتضح لنا فى الديانة القديمة، وفى الشعر القديــم أيضاً، إذ نجد أثرها فى بردية مصرية قديمة يتحدث فيها الحبيب عن محبوبته قائلاً: "ليتنى كنــت جاريتها التى تقوم على خدمتها حتى أرى لون جسدها كله. ليتنى كنت غاسل ثيابها، لأغسل العطــر الــذى فــيه، ليتنى كنت الخاتم الذى .." [٢٠٢] فالحبيب يتخيل كل هذه المواقف ولو كانت مســتحيلة ليهــنأ بالقرب من المحبوبة فيتمنى لو كان جاريتها ليحظى بالقرب منها أو خادماً ليمسك بثوبها ويغسله ويستنشق أثر العطر فيه، أو حتى الخاتم فى أصبعها. وإن كان نص البردية بعد ذلك غــير واضــح ... وقد يستغرق الشاعر فى التفكير بمحبوبته حتى يكاد يذهل عما سواها، فيصير

---

(٢٠٠) الأغانى:٩ : ١٨١.

(٢٠١) الفناء من مصطلحات الصوفية، ويعنى فناء ذات الإنسان أى نفسه فى المحبوب (الذات الإلهية) بحيث يصبح ذاهلاً عما سوى الله. وقد تناولنا قضية الفناء فى دراستنا عن التصوف الإسلامى (مخطوط).

(٢٠٢) الــنص فــى: موســوعة تاريخ الحضارة: ١ : ٢٤٩ . وقد عرضنا هذه المقارنة بين شعر جوته والأنشودة المصــرية القديمــة بتفصــيل أكــثر فــى: الأـــدب المصــرى : ٢ : ١١٦ ومــا بعدهــا قارن أيضاً: Brunner,op.cit,١٠٦.

كالمجذوب الذاهل، وقصة قيس بن الملوح تضم من الأعاجيب ما جعل الناس يسمونه بالمجنون. من ذلك أن قيساً وأباه كانا يطوفان بالكعبة فسأله أبوه أن يدعو الله ويسأله أن يعافيه من حب ليلى، فما كان منه إلا أن تعلق بأستارها وقال: اللهم زدني لليلى حبا وبها كلفاً، ولا تُنسني ذكرها أبداً.

وفى سياق آخر مر قيس بورد (زوج ليلى) وهو جالس يصطلى فى يوم شتاء، فقال له:

بربكَ هل ضممْتَ إليكَ ليلى ... قُبيلَ الصبحِ أو قبّلتَ فاها؟
وهل رفّتْ عليكَ قرونُ ليلَى ... رفيفَ الأقحوانةِ فى نَدَاها؟

فقال: "اللهم إذا حلفتنى نعم، فقبض (المجنون) بكلتا يديه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مغشياً عليه، فقام زوج ليلى مغموماً بفعله متعَجباً منه" (٢٠٣).

وإذا استدعينا فى الأذهان ما كان يختلقه العذريون من أسباب ليقابلوا محبوباتهم، فضلاً عما جاء فى شعر قيس الذى ذكرناه من حب الأرض التى تحل بها لبنى ومناداة الربع وغير ذلك، فإننا نذكر مثلاً قول **قيس بن الملوح**:

كَم جئتُ ليلى بأسبابٍ ملفقةٍ ... ما كانَ أكثرَ أسبابى وعلاّتِى

ولعلنا نرصد مثل هذه الأشعار التى تعبر عن خلجات النفس وخفقات الفؤاد حين تحدثنا البردية القديمة عن شجرة الجميز ودورها فى الوساطة بين الحبيبين. وقد كانت تلك الشجرة المقدسة رمزًا لإلهة الحب والجمال حتحور "ويصل الخيال ذروته حين تتطلع الفتاة إلى شجرة الجميز الضخمة المقدسة وكأنها شخص تأنس إليه، فتطلب منها أن تتكتّم أمر هواها هى وحبيبها، وألا تشى بهما حين يقبلا إلى ظلها. وبعد وصف رائع للجميزة يقول عنها الشاعر: "ها هى تدس خطابًا فى يد فتاة صغيرة، إنها ابنة البستانى، إنها تأمرها أن تذهب سريعًا إلى حبيبها – تعال لنقضى لحظة" (٢٠٤).

ودعنا نتأمل تلك الشفافية الفريدة التى جعلت قيسا بن ذريح يهم بنحر نفسه لا لأنه غدر بمحبوبته بل لأنها ظنت فيه الغدر – بل إنه يستقلّ أن يكون النحر جزاءه:

---

(٢٠٣) ديوان مجنون ليلى، ص ١٤ – ١٥.

(٢٠٤) فايز على: الأدب المصرى: ٢ : ١١٨. وقارن : ٩٢-٨٨ , Kischkewitz, op . cit.

ولـــو أنـــى قـــدوتُ غـــداةَ قالـــت: غـــدوتَ ومـــاءُ مقلـــتها يســـيلُ
لــمــرتُ الـــنفس حيـــنَ سـمعتُ مـــنها مقالـــتها، وذاكَ لمـــا قلـــيلُ

أرأيـت مدى الجرأة والإقدام على التضحية بالنفس؟ أفلا يذكرنا هذا بما قاله البارودى فى رثاء زوجة – على اختلاف الموقف:

لـو كـانَ هـذا الدهـرُ يقـبلُ فديـةً بالـنفسِ عـنكِ لكنـتُ أول فـادِى
أو كــان يرهــبُ صــولةً مِــن فــاتكٍ لفعلـتُ فعـلَ الحـارثِ بـنِ عُـبادِ

فالإقدام واحد فى الحالين والتضحية بالنفس كذلك، والتفسير الصوفى لمثل هذا الشعر وارد فى الحالين.

وهــذا معناه أن الحب يهب الإنسان الجرأة والإقدام. ولم يكتف الشاعر القديم بقول ذلك كما سيتضـــح حـــالاً بـــل قـــدم لنا تفسيراً فريداً فحواه أن الحب كالتعويذة بل هو تعويذة سحرية تحقق المســـتحيل، فتهب الإنسان الجرأة وتجعله فدائياً :*"إن حبى أختى التى على الشاطئ الآخر*، ويفصل بيتـــنا مجـــرى ماء ينتظر التمساح على رمل شاطئه، ولكنى عندما أنزل إلى الماء أخوض فى ماء الفيضـــان، إن قلبى جرىء فى الماء، كأنما الماء أرض تحت قدميّ، إن حبها هو الذى يجعلنى فى مثل هذه القوة، نعم إنه تعويذتى السحرية فى الماء." [٢٠٥] ذلك قول الشاعر المصرى القديم فالحب تعويذتـــه الســـحرية الـــتى تمـــلأ قلـــبه شجاعة وجرأة فلا يبالى باقتحام الفيضان وملاقاة التمساح المـــتربص فى سبيل أن يحظى بلقاء الحبيبة. الفكرة واحدة إذن، وهى أن الحب يغير كيمياء النفس ونظرتها للأشياء بل يغير من سلوكها، وهذا ما عبر عنه البارودى حقاً أحسن تعبير حين قال:

والعشـــقُ مكـــرمةٌ إذ عـــفَّ الفـــتى عمـــا يهـــيمُ بـــهِ الغـــوىُّ الأعـــورُ
يقـــوَى بـــه قلـــبُ الجـــبانِ ويـــرعوِى طمـــعُ الحـــريصِ ويخضـــعُ المتكـــبرُ
فـــتعلَّ بـــالأدبِ النفـــيسِ فإنـــه حلـــوٌ يهـــزُّ بـــهِ اللبيـــبُ ويفخـــرُ [٢٠٦]

([٢٠٥]) تـــاريخ الحضـــارة: ١: ٢٤٩، وراجع مقارنتنا بين المتون الغزلية المصرية وشعر قيس فى ليلى فى: الأدب المصرى: ٢ : ١١٦ – ١٢٢.

([٢٠٦]) ديوان البارودى– شرح الجارم ومعروف: ٢: ٧٥ .

ومــرة أخرى يأخذ بألبابنا ذلك الصفاء النفسى الذى يعبر عنه شعر العذريين، وكأنه يشير فــى خفــاء إلى رغبة عارمة فى تنقيه النفس من شوائبها والبحث عن الخلاص الروحى من الحياة الــتى تــزدحم فيها الرغبات العاجلة والمطالب الجسدية التى تعوق تحقيق ما ترنو إليه النفس من صفاء. وهنا يتضح ما للحب من أثر كيميائى على الروح، مما يجعله مرادفًا للتصوف، الذى نزعم أن إخناتون (١٣٧٠ – ١٣٤٩ ق.م) بأناشيده الشهيرة كان أحد رواده الأوائل. فالإله عنده نور دائم وشروق أبدى يشيع البهجة فى النفوس ويقيم الأموات من الأرض ويحقق السعادة لجميع المخلوقات على ظهر الأرض أو فى جوف البحر أو عنان السماء: إن جوهر العقيدة الإخناتونية تحرير النفس وفك إسارها من النزعات المادية وحب الدنيا.

وقد ضحى إخناتون فى سبيل مثله فى المحبة والخير برفاهية العيش ورخاوة الملك، فعاش متقشــفاً زاهداً، وتعرض لحملة شعواء من معارضيه لم تكد تبقى على أثر من آثاره بعد موته لو لا أن بقيت أناشيده لتخلد آراءه. فلنسمعه يقول مخاطباً الإله الأوحد:

"العــالم يعــيش بصنيع يديك فيحيا حينما تشرق، ويموت حينما تغرب". ويقول فى موضع آخــر: "أنــت خلقت السموات العلا لتشرق فيها ولتشاهد كل ما صنعت ... مضيئاً فى صورتك .. بازغــاً ساطعاً .. وحينما تغيب.وجميع الناس الذين سويت وجوههم لأجل ألا ترى نفسك بعد وحيداً ويغشــاهم الــنعاس حتى لا يرى واحد منهم ما خلقته". [٢٠٧] الحب إذن واحد يجمع الحب الإلهى والحب البشرى العفيف فى صعيد واحد.

❋ الفصل الثاني: العصر العباسي الأول



قامــت الدولة العباسية (١٣٢هـــ – ٦٥٦هـــ) على أنقاض دولة بنى أمية ، وقد كان قيامها إعلانــا بنهاية عصر أساسه التمييز بين العرب وغير العرب (الموالى). وتحالفت الظروف لتضع نهايــة لــتلك الدولــة التى اتخذت دمشق عاصمة لها، وان لم تضع نهاية حاسمة للصراعات التى اســتمرت فــى الخفــاء لأســباب سياسية وعرقية غير خافية. وأسست ***دار السلام*** عاصمة جديدة اشــتهرت باســم القــرية العــريقة إلى جوارها وهى بغداد واذا كانت الدعوة العباسية نجحت فى اســتقطاب أعداء الأمويين ومناوئيهم فان الفضل فى نجاحها يرجع أساسا إلى القادة الفرس. وكان هذا أعلانا عن اكتساب العناصر غير العربية دورًا فعالاً فى سياسة الدولة و إدارة شؤونها.

---

(٢٠٧) ســليم حســن: الأدب المصرى: ٢: ١٧٢خايز على : الديانة :٤٤. وقد تناولنا فكرة فرويد فى المقارنة بين العقيدة الأتونية ورسالة التوحيد التى جاء بها موسى عليه السلام.

وقد أذِنَ هذا التحول السياسي بتحوّلات فكرية كبرى تجلّت في مواجهة واضحة بين الدين الجديد والمذاهب الفكرية والفلسفات التي كانت مستقرة لدى شعوب البلاد المفتوحة ، فازدهرت البحوث الفلسفية والكلامية وتعددت المذاهب الفكرية والملل الدينية ، وقد أدى هذا إلى ازدهار حركة الترجمة التي بلغت ذروتها في عهد الخليفة المأمون مع تأسيس دار الحكمة في مستهل القرن التاسع الميلادي. وقد عاد هذا كله على الأدب بالفائدة (٢٠٨) ويسمى الشعراء العباسيون بالمولدين ، ومنهم الشعراء الفرس مثل بشار ، وأبو نواس وقد نجحوا في توليد المعاني الجميلة وتحديث بنية القصيدة العربية . يظهر ذلك في لغتهم الحضرية وإن حرصوا على اكتساب تقاليد البادية اللغوية، كما يظهر العدول عن بكاء الأطلال بل السخرية منهُ أحياناً، والاستعاضة عنهُ بوصف الخمر ومجالس اللهو والترف، ومزج هذا بالغزل والنسيب . كما ظهرت آثار الفلسفات والثقافات الأجنبية لاسيما اليونانية والهندية والسريانية. (٢٠٩)

ونظـرًا للعناية المستمرة باللفظ ومحسناته ظهرت مدرسة البديع التي يعدّ رائدها أبو تّمام، بينما أسرف مسلم بن الوليد في بديعه فأفسد الشعر به. وفي مقابل ازدهار شعر الوصف والخمريات والغز ل الصريح تبلور اتجاه الشعر الصوفي وشعر الزهد والتقشف *ومدائح النبي* وآل البيت ،فازدهر شعر أبي العتاهية ودعبل الخزاعي. كما انتشرت الدعوة الشعوبية التي حاول أصحابها رد اعتبار (الموالي) أمام العرب والنيل منهم وتسخيفهم ، وقد كان من رواد تلك الدعوة بشار بن برد وأبو نواس على حين تصدى الأديب الكبير عمرو بن بحر الجاحظ للرد عليهم ومقارعتهم الحجة (٢١٠)

---

(٢٠٨) ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ١ : ١٠٠ .

(٢٠٩) لا يمكننا إغفال أثر الترجمة في نقل التراث الهند أوروبي لاسيما الهندي والأشوري والبابلي واليوناني وكذا السرياني إلى اللغة العربية وتعني بالتحديد أدب الخرافات fabules والأساطير والحكمة والتراجيديا.

(٢١٠) كان لمثل هذه المناظرات والمشاحنات بين العرب والعجم مزاياها في الكشف عن أوجه النقد والعمل على تلافيها، وعلى الجانب الآخر مساوئها

..إذ أذكت روح العداء والمشاحنة بين الأعراق المختلفة مما أفضى الى تفكك الدولة العباسية.

راجع: صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٢ : ١٩٤ – ٢٠٧ . وقارن: ألبرت حوراني: تاريخ: ١ : ٧٨ - ٨٣ إذ يتحدث عن الحركات الانفصالية التي عاصرت الخلافة العباسية حتى في أوج ازدهارها .

ابن الرومي يصف غروب الشمس

ابن الرومي من الشعراء الوصافين المبدعين المجددين ، وغريب أننا لم نتناول شعرهُ تناولا يظهر نواحي الإبداع فيه مما يعطيه مكانته العالمية اللائقة ، يدعى أبا الحسن على بن العباس بن جريج الرومي.

ولد ببغداد سنة ٢٢١هـ وعاش فيها فهو يوناني الأصل بغدادي المولد، وأجاد في فنون الشعر سيما الوصف والهجاء، وتميز بتشاؤمه وتطيره الشديد. وقد كانت سلاطة لسانه في الهجاء سببًا في وفاته سنة ٢٨٣ هـ - ٨٩٦ م إذ سمّه الوزير خشية أن يهجوه [٢١١] ويجيء وصف ابن الرومي في قصيدته التي يصف فيها رحلة الصيد، ومطلعها:

بكيتَ فلم تتركْ لعينكَ مدمعًا ... زمانًا طوى شرخَ الشبابِ فودّعا

وفيها يقول:

وقد أغتدي للطيرِ ، والطيرُ هجّعٌ ... ولو أُوسدتْ مغداىَ ما بِتْنَ هُجّعا

ويقول واصفا للطبيعة:

هنالكَ تغدو الطيرُ ترتادُ مصرَعا ... وحسبانُها المكذوبُ يرتادُ مَرتَعا

وقد رنّقتْ شمسُ الأصيلِ ، ونفّضتْ ... على الأُفقِ الغربيِّ ورسًا مُزعزَعا

وودّعتْ الدنيا لتقضيَ نحبَها ... وشوّلَ باقي عُمرِها فتشعْشعا

كما لاحظتْ عوادَةٌ عينَ مدنَفٍ ... توجّعَ من أوصابِهِ ماتوجّعا

وظلّتْ عيونُ النَّورِ تخضلُّ بالندَى ... كما اغرورقتْ عينُ الشجيِّ لتدمعا

يُراعينَها صورًا إليها روانيًا ... ويلحظنَ ألحاظًا من الشجوِ خُشَّعا

وبيّنَ إغضاءُ الفراقِ عليهما ... كأنهما خِلّا صفاءٍ تودّعا

وقد ضَرَبتْ في خُضرةِ الروضِ صفرةٌ ... من الشمسِ فاخضرّ اخضرارًا مُشَعشَعا

وأذكى نسيمَ الروضِ ريعانُ ظلِّه ... وغنّى مغنّي الطيرِ فيهِ فسجّعَا

وغرّدَ ربعيُّ الذبابِ خلالَه ... كما حثحثَ النشوانُ صنجًا مشرّعا

فكانتْ أرانينُ الذبابِ هناكُم ... على هَدواتِ الطيرِ ضربًا موقّعا

([٢١١]) عن ابن الرومي وحياته راجع: رشيد يوسف: تاريخ الآداب العربية: ١: ٢٦٠ - ٢٦٣، وقارن: العقاد: ابن الرومي، المازني: ابن الرومي.

وفاضَــتْ أحاديــثُ الفكاهــةِ بينَــنا   كأحسنِ ما فـاضَ الحديـثُ وأمتَعا [٣١٢]

والأبــيات تفــيض بإيقاع لفظها و صورها البيانية ببهجة كونية شاملة تواكب بهجة الخلان لــدى رحلة الصيد: الشمس والنسيم والزهور الصادحة والذباب المغرد.ففي الأبيات السبعة الأولى تــتوالى مجموعة من الصور الحزينة لكنها بديعة فى تصويرها، فأى إبداع استطاعه ذلك الشاعر! صــوّر لنا فى هيئة جمالية (جمال الإيقاع والعبارات والأخيلة فى تصويرات كلية مترابطة) صور لــنا الحزن الكونىّ الشامل مشخصا الشمس وما يحيط بها من جزئيات الكون وكأنها جميعا أفراد عائلة واحدة ينتحبون لفراق كبيرهم .

ومــع إسـدال السـتار علــى الفصل الأول (سبعة الأبيات الأولى) يقدم لنا الشاعر المبدع صــورة بهــيجة للكون بكل جزيئاته أيضا ، وهو فى الحالين يكاد يستلب عقولنا ويخلب ألبابنا، فلا نشعر بسوء انتقال، بل نعيش مع كل عبارة وكأننا فى نشوة لا تكاد تنقطع.

أول مــا نلاحظه فى عبارات *الفصل الأول*: حسن توظيف زمن الأفعال، ففى البيت الأول: تغــدو الطــير – وهــو مضارع تمثيلى لأن الشاعر بصدد تصوير حركة الطير. (وتغدو) تفوح بالحركة المفعمة بالرجاء لأنها تعنى انطلاق الطير فى الغداة باحثة عن لقمة عيشها لها ولصغارها .... فــاللفظ الواحد هنا يحمل كنزا من الدلالات . وتفجعنا المفاجأة مع نهاية الشطر الأول فى كلمة (مصــرعا)، والكلمــة تحــدث تصريعًا مع قافية البيت (مرتعا) ، وشتان ما بين دلالتيهما! فالطير المفعمة بالرجاء حملتنا معها فى أجواء الأمل، ولكن أملنا يخيب إذ ندرك فى مفاجأة فنية رائعة أنها تــرتاد مصــرعها، وكأنها هى التى تلقى بنفسها إلى التهلكة، وفى العبارة إشارة واضحة إذن إلى ســذاجة الطير أو قل استخفافها بالحياة واستهانتها بها. فقل لى إذن: هذه السذاجة أم منتهى الحكمة؟ فهى تعلم يقينًا أن محاولتها تنطوى على مخاطرة، ولكنها تصرّ عليها. فترتاد المجهول فى إصرار وهذه الصورة تنقل لنا فابيولا (خرافة) قد تظهر فى هيئة أخرى كما فى قول الشاعر:

عــــيّوا بأمـــــرهِمُ كمــــــا   عيّــــت ببيضـــتِها الحمامَــــةْ
جعلــــت لهــــا عُودَيْـــن مـــن نـــــ   ـشــــمٍ وآخــــرَ مـــــن ثُمامَــــةْ

([٣١٢]) أورد البـارودى الأبــيات مرتبة على هذا النحو فى مختاراته : ٤: ١١٥ – ١١٦ ، وفى الديوان يأتى البيت الأول مــنها مــتأخراً عــن موضعه هنا، فيجىء بعد عدة أبيات تلى هذه المقطوعة كلها. راجع: ديوان ابن الرومى ، ط . بيروت ، ٤ : ١١٤ وما بعدها.

أو قول البارودي:

لاتركنن إلى الخبيث فإنه	يبغي عثارك بالمقال المعجب
كالنار تخدع الفراش بحسنها	فينال منه الضر إن لم يعطب [٢١٣]

يجب أن نؤكد أن الصورة في هذا الشطر تنطوي على قبح جمالي، فالشاعر صنع عبارة تعطي تصويرًا جميلا بما فيه من ألفاظ وصور خيالية، ولكنه عبر في الوقت ذاته عن القبح الكائن في الطبيعة ممثلا حرص الصيادين (والشاعر أحدهم) على الفتك بتلك الطيور. [٢١٤]

إن للعبارة إشارات واضحة بصورها وإشارات أخرى خافية خلف العبارات . وإنما الشاعر هنا شأنه شان امرئ القيس حيث صور بطش السيل بكل شيء من حوله في الصحراء الواسعة المترامية الأطراف:

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة	ولا أطماً إلا مشيدا بجندل.

بل شأن **رامبرانت** حين صور لنا الثور المذبوح والنسور تنهش لحمه. على أن الإشارة الكبرى الخافية خلف الشطر إنما تمسك بعنق الفاعل المستتر **(وهو الإنسان في عمومه)**. وسرعان ما يأتي الشطر الثاني شارحا وموضحًا، ولكن بنيته موافقة لبنية الشطر الأول فثمة أيضاً من يرتاد **(لا يريد)** لأن الارتياد يفيد الاكتشاف واستشراف المجهول، فالمفاجأة معه واردة و المكافأة محتملة غير يقينية "وحسبانها المزعوم يرتاد مرتعا"، ووصف الحسبان بالمزعوم فيه تسفيه له **(وسخرية عرفت عن ابن الرومي)** ولكنها سخرية تخدم الموقف الدرامي، بل تشخص الحسبان أو تزيده تشخيصا فتجعل منه شخصًا غافلاً يرتاد موضع اللهو . بين الشطرين إذن مقابلة قوية تؤكد المفارقة المعنوية المقصودة بين نية الطير و الأمر الواقع ، وهذه المفارقة أحسن الشاعر تصويرها بلاغيًا، ولا أحسبه يكتفي بها في حدود تلك الصورة: صورة الصيد، بل لعله يرمي إلى تعميمها والإيحاء بأنها اكثر شيوعا في حياتنا مما نتصور ، وبلاغة العبارة ترشح هذا الاستنتاج، كما يؤكد ضمنا البيت الثاني وما يليه ، ففيها وبها تتم المفارقة إذا قرأنا ما وراء الأبيات من دلالات، ووراء الأكمة ما وراءها .

---

(٢١٣) ديوان البارودي : ١ : ١٢٦ .

(٢١٤) الجمال الفني الذي يصنعه الأديب أو الفنان يشمل القبيح والجميل والشرير والخير. ومن هنا حديث النقاد عن القبح الجمالي أي القبح حينما يصوره الشاعر مثلاً تصويراً متقناً. من أمثال ذلك مناظر الصيد ولوحة الثور الذبيح لرامبرانت.

ففى *البيت الثانى* نرى الشمس ، وقد عراها الضعف والوهن أيضًا: ليست الطيور وحسب هـــى التى فى محنة. فإذا بها تنشر أشعتها الصفراء الواهنة **(ورساً مزعزعاً)** والأخيرة صفة توحى بالقلقـ وعدم الاستقرار، فتساعد فى تصوير جو القلق والاحتضار الذى الشاعر بصدد تصويره ، **(وشـــمس الأصـــيل)** تعبـــير يوحـــى بقرب الغروب، يرمز للنهاية وا لموت **(ولو ظاهرا وحسب، والأفق الغربى)** توحى بكل هذه المعانى، وتمهد للبيت الثالث فإذا الشمس وقد غادرت الدنيا ، وهذا تعبير أسطورى رائع ، فضلا عما فيه من استعارة مكنية .

إذا تحكـــى لـــنا أسطوره "هلاك البشرية " أن الشمس : رع **(مذكر فى اللغة المصرية)** قد غـــادر الدنـــيا وفارقهـــا مفارقة القالى للبشر والكارة لهم ، إذ عانى منهم نكران الجميل ، وقد أكد الشاعر البعد الأسطورى قائلا :

قائلاً : لتقضى نحبها ، وكأنها فعلا كائن حى **(مقدس مثل رع)** . ويضيف أن باقى عمرها **(ربمـــا بقـــية الـــيوم)** قد انتشر واضمحل ؛ فالشاعر هنا لا يكرر المعنى ، وإنما يعطى عبارات متكاملة تضيق كل منهالسابقتها ، وتؤكد لنا أننا بصدد كائن **(مقدس)** مريض يعانى سكرات الموت، ، فالشاعر إذن يسقط تصورًا أسطوريا على صورة الشمس [٢١٥] . وهو يشبه لحظة اختفاء الشمس المفاجـــئة رغـــم ما يسبقها من مظاهر الاحتضار (غيبوبة الشفق) فيشبهها بلحظة المريض المدنَق **(الـــذى علـــى وشـــك الاحتضـــار)** أى نظرته ،على ما فيها من دلالات الدفء والوداع والاحتضار واستشـــراف العـــالم الآخر ،فهذا التعبير إذن مشع بالإيحاءات التى علينا أن نفكر فيها ، ونعايشها، والشـــاعر يعـــزز ذلـــك بتأكيده على توجع المدنق ، فيكرر قائلاً: **(توجّع من أوصابه ما توجّعا)** فيكرر الفعل ويذكر الأوصاب أى الأوجاع أيضًا.

لـــيس هذا وحسب، فهناك مشاركة كونية ملحوظة فى البيت الخامس ، وكأن الزهور كائن حىّ ذو شعور(تشخيص الطبيعة عند الرومانسيين)، فالزهور لها عيون أو هى فى تصور الشاعر عـــيون علـــى ســـبيل الاستعارة ، والعيون تحيل إلى الدموع بداهة ومن ثم الحزن ، فإذا بالشاعر يصـــورها وقد اكتست بالندى: وظلت عيون النور تخضلّ بالندى. والوصف هنا كما وضحنا – أو كمـــا وضـــح لـــنا يوحى إيحاء قويا بفكرة البكاء و ذرف الدموع دون ذكر الألفاظ صراحة ، وهنا

---

(٢١٥) العيـــن رمـــز مصـــرى قديم أيضاً، فالشمس والقمر عينا السماء (حور) وعين رع الثالثة أو المجازية هى حـــتحور ربة الجمال. وأما أودجات فهى عين حور السحرية التى استخدمت ــ ولازالت ــ رقية من الحسد وعيـــن الحســـود (العيـــن الشريرة). راجع: فرانكو: معجم الأساطير، مادة عين، وقارن: سونيرون: معجم الحضارة المصرية.

تكمن عبقرية ابن الرومى الوصفية ، وإذا به يضيف إبداعاً إلى إبداعه فيضرب لنا مثلاً في استعارة تمثيلية مواتية ، فيشبهها بعين الشجيّ المحزون و قد أوشكت الدموع أن تفر منها : "كما اغرورقت عين الشجيّ لتدمعا " .

وثمة صورة أسطورية ترسمها عبارة الشاعر فحواها أن الكون ملىء بالعيون. فالشمس المريضة تطالع عوّادها (بعينها) والعوّاد يلحظونها (بعيونهم) وعيون الزهور تبدو باكية ...... كما ترد الألفاظ ذات الدلالة القريبة من العين مثل : لاحظت . تخضلّ – اغرورقت – لتدمعا – يراعينها صورًا ..... روانيا – يلحظن ، ألحاظاً،إغضاء .... كل هذه التعبيرات تجعل من الكون ساحة مليئة بالعيون وحركتها. (٢١٦)

ويؤكد لنا فى البيت السادس العلاقة الحميمة بين الزهور الباكية والشمس المحتضرة، فهن يراعينها (هنّ للأشخاص فالزهور إذن مشخصة) صورًا روانيا أى مانؤهن التطلع ،فالزهور أعين مدركة واعية "ويلحظن ألحاظا من الشجو خُشّعا " وألحاظهن خاشعة من الحزن أى بسببه ، وكأنهن يودعن الشمس الراحلة.

وإمعانا فى تأكيد علاقة المودة والصداقة التى ما برحت تجمع بين عيون الزهور وعين السماء (أى الشمس) فإن كلا منهما (أى من الطرفين) أغضى إغضاءة الفراق الحزينة التى لا لقاء بعدها، وكأنهما خلاّ صفاء تودّعا.وهنا يسقط الشاعر العلاقة الإنسانية: علاقة المودة والحب والصداقة على الزهور والشمس ،فإذا هما يشعران بلوعة الفراق ويكابدان الشجن. (٢١٧)

ولعل القارى حينئذ يتساءل: لماذا رسم ابن الرومى هذه الصورة الحزينة للفراق؟ ألأنه متشائم متطير بطبعه كما روى عنه؟ قد يكون ذلك صحيحًا، ولكن تأمل رحلة الشمس تأملا محايدا يفضى إلى مثل هذه الدلالات الحزينة التى توصل إليها ابن الرومى. فالأسطورة القديمة صورت لنا إله الشمس عجوزا يتوكأ على عصا (برأس الكبش) أو شمسا شاحبة داكنة اللون خافتة الضياء

---

(٢١٦) شغلت العين حيزاً كبيراً فى الشعر العربى كذلك. وكثر حديث الشعراء عنها منذ عصور الجاهلية، وهى تلعب دوراً كبيراً فى الأسطورة القديمة أيضاً. أما ابن حزم فقد اعتبرها باب النفس فى العقد الفريد. وقال البارودى فى هذا المعنى:

إن فى العين وهى جزء صغير ... لدليلاً على خبايا الفؤاد.

قارن دراستنا عن: الروح المصرى، ٨٧ وما بعدها.

(٢١٧) علينا إذن أن ننظر إلى الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه بكل أنواعها ودرجاتها .. باعتبارها آتية من منبع أصيل هو الأسطورة. وقارن دراستنا عن الروح المصرى: ص ١١٦ وما بعدها.

تبتلعها نوة ربة السماء لتعيد ولادتها من جديد في الصباح الباكر معافاة تامة الضياء . [٢١٨]

وإدراك ابـن الرومي لمشهد الغروب علي هذا النحو جاء مطابقا للصور الأسطورية، وإن تميز بـروحه وثقافته، فقد أدرك أن الطير يسعى لمصرعه وإن توهم أنه يلهو ويمتع نفسه، وهذه خـرافة fabula تقـدم لنا حكمة الحياة وخبراتها، كالفراشة التي تستضيء بالنار فإذا هي تحترق، ولسنا أن نطـبق هـذه الحكمة على شتى الكائنات في مواقف شتى.وظاهر هذه الخرافة أنها تعكس تشاؤم الشاعر، وباطنها يظهر حكمته وإدراكه العميق لما يستكن وراء الظواهر [٢١٩] .

كما صور لنا *ابن الرومي* الطبيعة الباكية التي نكاد نرثي فيها للشمس الحزينة الرقيقة التي تـبكي وتنتحب وهي تقضي نحبها، فإذا بالزهور الجميلة يغلبها الدمع ويكسوها الحزن، فأي نزعة رومنسـية أمكنـت الشـاعر من إعطاء هذا التصوير الشفاف المحكم؟ أليست هذه رومنسية القرن التاسـع التي تذكرنا بشعر الطبيعة وشعراء البحيرات الذين عرّفناهم من قبل ؟ ولماذا لا يتجه النقد الأدبـي المعاصـر نحو اكتشاف العلاقة الخافية بين هذه وتلك ؟ بل ما بال النقد قد أغضى الطرف عن الرومنسية القديمة؟ [٢٢٠]

ونعود لنقول إن اللغة التي سادت الفصل الأول (***الأبيات السبعة الأولى***) هي لغة العواطف الـتي عـبرت عـنها لحـاظ العيون ، وكأننا بصدد أحياء يتخاطرون بالأعين،وهذه أرقى أساليب الـتخاطر إذ أن البصر يعدّ من أسمى الحواس . [٢٢١]فالأم تحنو على طفلها بنظرات حانية لا تعبر عـن صـدق الكلمـات ، وهذا يذكرنا بقول ذي الرمة في وصف عاطفة الأمومة لدى الظبية تجاه

([٢١٨]) الشـمس "وليدة تظهر في زهرة اللوتس كطفل يحبو على أربع، وعند الظهيرة كإنسان منتصب القامة يمشي علـى رجلين وله رأس صقر (حور الأفق) فإذا هرمت وأوشكت على المغيب تبدو كرجل برأس كبش يتوكأ علـى عصـا. ومن هذه الأسطورة القديمة جاء التصور اليوناني عن لغز أبي الهول.قارن: سليم حسن: أبو الهول، ص ٩٠ وما بعدها.

([٢١٩]) الخـرافة قصـة تخيلـية تدور عادة على ألسنة الحيوان لضرب العظة، وهي توضح سخف الحياة توضيحاً خيالـياً جمالياً، فهي أقدم صورة شعرية وأسماها، ومن ثم أذيعها وأكثرها انتشاراً في كل الحضارات القديمة والعـالم القديم، كما يقول ديرلاين، ويضيف هردر أن الأساطير والحكايات الشعبية ليست إلا بقايا المعتقدات والتجارب والخبرات الحسية الشعبية. راجع ديرلاين: الحكاية الخرافية، ص ١١ – ١٣، ٢١ – ٢٢ .

([٢٢٠]) يرى الرومنسيون أن الطبيعة أم الفنون وملهمتها، وأن الشاعر الحق هو الذي يعيش خارج ذاته، وقد اشتهر شـعراء البحـيرات وشعراء الطبيعة الإنجليز على نحو ما أشرنا في تضاعيف هذه الدراسة. راجع مصطفى السحرتي: الجمال والفن ص ٩٦ .

([٢٢١]) تـأتي حاسـة البصر على رأس "الحواس الإنسانية، فهي أسماها كما يعتقد كثير من الفلاسفة، ومن هنا تأتي العناية بالفنون البصرية إذا أخذنا بمبدأ تصنيف الفنون وفقاً للحواس المرتبطة بها.

ظليمها:

إذا استودعته صفصفًا أو صريمةً	تنحتْ ونصّتْ جيدها بالمناظرِ
حذراً على وسنان يصرعُهُ الكرى	بكلِّ مقيلٍ عن ضعافٍ فواترِ

ويقول امرئ القيس فى تشبيه نظر المحبوبة بنظرة الغزال لابنه:

تصدّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتّقِي	بناظرةٍ من وَحشِ وجرةَ مُطفِلِ

هذه اللغة الإشارية – إن جاز التعبير أو لغة العيون لاءمت الموقف الحزين فى الفصل الأول ، وأما الفصل الثانى فتتعدد فيه الأنغام لتعبر فى شيء من الصخب عن حال البهجة التى بدأت تسرى فى الكون فأصابت الشاعر وأصحابه، فنجد تصويرًا جامعًا للون والظّل والأصوات : أصوات الطير والذباب التى شبهها ابن الرومى بالموسيقى الصاخبة ،فضلا عن أحاديث الخلّان.

ففى البيت الثامن نجد خضرة الروض وقد أصابتها صفرة الشمس الغارية، فتضاءل إشعاعها، والصفرة ضربت فى الخضرة وكأنها تضعفها لتطغى عليها. إنه صراع الألوان: صفرة الموت ضد خضرة الحياة،ولكن الخضرة رغم الأخطار المحدقة بها تتكرر فى البيت ثلاثاً وكأنما توحى بقدرتها على المقاومة والبقاء.ولكنَّ اخضرارها على أية حال باهت لولا حركة النسيم التى جلبت الظّل وأذكته فبعثت الطير على الغناء (فى البيت التاسع) فالطبيعة الحزينة التى كمدت لفقد الشمس تسفر عن نوع آخر من الجمال، فحين غاب ضياء الشمس الوردية البهيّة وبكت الزهور ... إذا بالنسيم يبعث نفس الحياة من جديد فى أوج الظل (انعدام النور) والنسيم مرتبط بالحياة موح بها دائمًا، ولا نجد تعبيرًا عن بهجة الحياة أفضل من غناء الطير:

"وغَنّى مُغَنّوِ الطيرِ فيها فَمَسَجَّعَا " أى غنى غناء موزونًا ذا إيقاع. وفى البيت العاشر نكاد نسمع ارتفاع نغمة الموسيقى: غرّدَ – حثحثَ – صَنجًا مشّرعا، "فالذباب منتشر يغرد خلال الظّل الممتد امتدادًا لانهائيا فتغريده إذن مدوٌّ متواصل، وقد شبهه الشاعر فى علو نغمته وإيقاعه الجهورى بالصنج المشّرع أى القرص النحاس المرفوع الذى يحركه ويقرعه النشوان الجذل، لأن الإنسان المنتشى يحدث ضجة كبيرة دون أن يدرى بها، فالذباب إذن فى حالة نشوة عارمة تبعث على الغناء بصوت مرتفع.

وقد سبقَ إلى تصويرِ الذبابِ في معلقتهِ عنترةُ :

فترى الذبابَ بها يغنّي وحدهُ	طرباً كفعلِ الشاربِ المترنّمِ
هزِجٌ يحكّ ذراعَهُ بذراعِهِ	قدحَ المُكِبِّ على الزّنادِ الأجذمِ [٢٢٢]

وقد رقت مخيلتهُ لصورة طريفة، إذا شبهُ الذباب مستلقياً يحك ذراعَيهِ بالأجذمِ أى مقطوع الذراعين وهو مصرٌّ على أن يُقدح الزناد.

إذ جمعهما معًا في تناغم فريد وكأن الذباب يغني على إيقاع الطير ، فتعجب إذن لحال التناسق والانسجام التي عمت الكون في تلك اللحظة ! [٢٢٣]

ووفقا لهذا الإيقاع الكوني المنتظم فاضت الأحاديث ، كما يفيض النور عن الشمس أو مثل فيضان الماء ، فاستعار للأحاديث هذا الانسياب الطبيعي المعجز بأحسن وأمتع ما يكون الحديث، فوصف الحديث بأعلى درجات الحسن والإمتاع.وظل مرتبطًا بصورة الشمس ارتباطا لاشعوريا نقله لنا اللفظ فاضت، ولعل كلمة الفكاهة هي الكلمة المفتاح في هذا البيت بل في الفصل كله، فهي بمثابة كلمات الأنشودة التي شارك الكون في عزف موسيقاها ، وهنا يصل التآلف بين الشاعر والطبيعة إلى مداه، ليرسم الابتسامة على وجوهنا بعدما أشجانا و أبكانا، ويثلج صدورنا بعدما غلّت ضربات قلوبنا حسرة على فراق الشمس . هكذا أبكانا ابن الرومي وأضحكنا ، كما أطربنا في الحالين على نحو فريد يعد نسيج وحده في الشعر العربي بل قل في الشعر العالمي [٢٢٤] .

*

([٢٢٢]) ديوان عنترة – دار صادر – ص ١٩ .

([٢٢٣]) لا شك أن وصف ابن الرومي بلغ ذروة الرومنسية، فضلاً عما تميز به وصفه من قدرة فائقة على استيفاء جوانب الموضوع الذي هو بصدده، ووصف جزئياته في تتابع سلس لا يطغى على جمال الشعر ولا يجور عليه، ولعل هذه الموهبة أتته من عرقه اليوناني لما تمتاز به العقلية اليونانية من ملكة تحليلية ورؤية شاملة، وقد أشار العقاد والمازني إلى هذه الملاحظة إذ قدم كلاهما دراسة عن ابن الرمي. قارن أيضًا صلاح عبد التواب: دراسات أدبية، ٢: ص ٢١٣.

([٢٢٤]) يرى العلامة الناقد محمد حسين هيكل أن الشعر العربي لم يقتحم الميادين التي اقتحمها الشعر الغربي الحديث، ولا يوافق على تبرير هذا النقص بفقر البادية أو أي مبررات دينية وعرقية. ونرى أن هذا الرأي في حدّ ذاته محتاج إلى مراجعة في ضوء ما قدمناه من تحليل لأشعار العرب حتى الآن ... راجع: محمد حسين هيكل: الروح الجديد للشعر العربي، ص ٧٩ – ٨٠ (المختار من أبوللو).



(٣٣٤ - ٦٣٦هـ)

يشغل هذا العصر النصف الثاني - وهو النصف الأطول من عمر الدولة العباسية، أطول زمنيًا إذ استمر نحو ثلاثة قرون ، وأطول شعوريًا و وجودياً إذ استمرت فيه النزعات الشعوبية والفتن الداخلية التى ضعضعت نفوذ الخلفاء فى بغداد حتى غدا سلطانهم اسميًا أو كاد، فبدأت ولايات الإمبراطورية العتيدة تعلن استقلالها الواحدة تلو الأخرى ، واستمرت الخلافات بينها على الحدود ، كما نشط الرومان مستغلين تلك الأوضاع فأذكوا الصراعات وأججوا نيرانها ليزيدوا من مجال نفوذهم ويستردوا بعض الذى فقدوه.

ولعل ما حدث لم يكن شراً من جميع الوجوه، ففى بلاط الولاة الجدد نشأ شعراء مجيدون مثل *المتنبى وأبى فراس* فى حلب حيث إمارة *بنى حمدان* ، وفى العراق وفارس شعراء آخرون، وفى مصر وشمال أفريقيا حيث دولة الفاطميين الشيعة الذين ناصبو الخلافة العباسية العداء . كما أفاد الشعر من النتاج العملى والفلسفى الزاهر فى تلك الأقاليم المترامية . فاصطنع بعض الشعراء مثل المتنبى مصطلحات الفلسفة ومقولاتها، مما أدى إلى تبلور **مدرسة جديدة** فى صنعة الشعر يطلق عليها العلامة شوقى ضيف تسمية "التصنيع" ... .

أبو فراس أو الحارث بن سعيد (٣٢٠ - ٣٥٦هـ)

أحد أمراء الدولة الحمدانية وابن عم سيف الدولة. ولد فى نهاية حكم المقتدر العباسى فى أوان تضعضع الدولة العباسيّة، وولى إمارة منبج . اشتهر شعره بالبساطة والتلقائية، وهو يمثل مدرسة الطبع - الشعراء المطبوعين. ويعدّ شعره مطابقًا لمواقفه فى الحياة.خاض معارك مع سيف الدولة ضد الروم الذين تكررت غاراتهم على إمارة الحمدانيين باعتبارها أقرب أطراف الخلافة العباسية إليهم .

يعتبر شعره فى شكوى الدهر واليأس وفى الفخر والغزل من أحسن ما قيل فى بابه، وقد اعتبره **الشيخ المرصفى** واحداً من الشعراء الأمراء الذين ينظمون الشعر عن صدق ودون تكلف ، ولا يتكسبون من قول الشعر بعكس شعراء الصنعة من أمثال المتنبى الذى كان معاصراً له وطبقت شهرته الآفاق .

سقط أبو فراس الحمداني صريعًا في حرب أهلية أنشبت أظافرها في إمارة الحمدانيين عقب وفاة سيف الدولة. (٢٢٥)

وفيما يلي نقوم بتحليل بعض أبيات في قصيدته الشهيرة التي نظمها وهو أسير لدى الروم، ، فهي من ثم من أشهر روميّاته. قال أبو فراس:

أراكَ عصيَّ الدمعِ شيمتُكَ الصبرُ	أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ؟
بلى أنا مشتاقٌ وعندي لوعةٌ	ولكنَّ مثلي لا يذاعُ له سِرُّ
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى	وأذللتُ دمعًا من خلائقهِ الكِبرُ
تكادُ تُضيءُ النارُ بينَ جوانحي	إذا هيَ أذكتْها الصبابةُ والفكْرُ
معلِّلتي بالوصلِ والموتُ دونَهُ	إذا مِتُّ (ظمآنًا) فلا نزلَ القطرُ
حفظتُ وضيعتِ المودّةَ بيننا	وأحسنُ من بعضِ الوفاءِ لكِ العُذْرُ

ولقد سيطرت على الشاعر ساعة قال قصيدته مشاعر الحزن والهمّ، ولك أن تتصور حال الأسير غريباً منقطعاً في هدأة الليل، فإذا به يتذكر هواه ويحّن للحبيبة. ونعلم من سيرة الشاعر أنه كان يعاني الاغتراب بين قومه وأهله وهو أمير منبج وابن عم سيف الدولة، فما بالك به وقد بات أسيراً في أيدي الأعداء!لذلك تشي ألفاظ عبارته بالمشاعر المرادفة للاغتراب، وفي طليعتها الإباء والشمم والكتمان. وكثيرة هي القصائد والمقطوعات التي تعبر عن شكوى الشاعر. من ذلك قوله مخاطباً سيف الدولة:

أبَى غربُ هذا الدمعِ إلا تسرُّعاً   ومكنونُ هذا الحبِّ إلا تضوُّعاً

وقوله: "يا حسرةً ما أكادُ أحملُها   آخرُها مزعجٌ وأوّلُها" (٢٢٦)

ومن آخر تلك الأشعار ما قاله وهو يحتضر، ولعلها آخر ما قاله:

"أُبنيّتي لا تجزعي   كلُّ الأنامِ إلى ذهابِ
أُبنيّتي صبراً جميلاً   للجليلِ من المُصابِ

يتجلى هذا الإباء في بنية عبارة الأبيات الرائية، فيقول مثلاً مخاطباً نفسه – فيما يبدو –

---

(٢٢٥) راجع: فايز علي: الأدب المصري: ٣: ٤٧ .

(٢٢٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، فصل عن الشعر في العصر العباسي الثاني.

أراك عصـــى الدمـــع ... ويتساءل وكأنه يجهل طباعه: أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟ وهذا يعبر عـــن فرط الاغتراب حتى عن الذات. ثم لا يلبث أن يؤكد امتثاله لأمر الهوى قائلاً: بلى، وهى أداة إثبات للاستفهام المنفى، ويوضح مؤكداً: أنا مشتاق، ويؤكد ثانية: وعندى لوعة. وقوله "ولكن مثلى ..." يفـــيض إباء وكبرياء، ولكنها كبرياء جريحة تكاد تتلفت حولها، من فرط الكتمان – يظهر هذا فـــى ألفـــاظ: *الليل – بسطت – أذللت* ... فالليل يوحى بالهدوء والسكينة، و بسطت تدل على خفة الحـــركة وخفائها، ثم لا يأتى إذلال الدمع إلا من الذات حرصاً على الكتمان، ولا يلبث أن يؤكد أن الدمـــع ـ أى صاحب الدمع على سبيل المجاز ـ قد اعتاد الكبر، وهى مبالغة أيضاً إذا فهمنا المعنى القريب وهو أن دمعه أصبح ذا كبرياء لما ألفه من إباء صاحب الدمع. وهو لا يفعل كل هذا إلا فى خاتمة المطاف حين يضويه الليل أى يضعفه فلا يملك لأمره رداً. وهنا يتضح لنا كيف مزج الشاعر **الغزل بالفخر**، فهـــو فـــى مطلع قصيدته يتحدث حديث العاشق الولهان، وفى الوقت ذاته تفيض عـــبارته عـــزة وإباء وفخراً بذاته. ولعل هذا الطابع الفريد ظل مميزاً لشعر أبى فراس بين أقرانه ومعاصريه [٢٢٧].

ومـــع كـــل هذا التكتم والتماسك ينبئنا البيت الرابع عن جسامة التباريح التى يعانيها، فأنت تعـــتقد أن الـــنار تكـــاد تضـــىء فى جنح الليل فإذا بك تفاجأ بلهيبها "*بين جوانحى*" أى فى أعماق الشاعر، ليجلى لك كم هو صبور! وهى نار لا تخبو بل تذكيها الصبابة أى شدة الشوق والذكريات. وهـــذا الوصف يمهد لما بعده، فالشاعر لا يلبث أن يلتفت الى محبوبته منادياً إياها – ولا يزال ملؤه الكـــبرياء – بعـــبارة رمزية بليغة : "إذا مت ظمآناً فلا نزل القطرُ"،وهو يتوقع فى أسره الموت بين لحظة وأختها . وقد رمز بالظمأ والقطر (أى الرى) إلى النقمة والنعمة أو المحنة والمنحة .. وربما رجعنا لهذه العبارة مرة أخرى.

ولا تفـــارق الشـــاعر كبرياؤه المعهودة – وإن تكن مستترة – يظهر هذا فى تمدحه بحفظ المـــودة وتعريضـــه بمـــن ضيعتها، ولكن سماحته لا تفارقه، فالمتوقع أن يكون جزاؤها الغدر مثل صنيعها الخالى من الوفاء، بيد أننا نفاجأ بقوله: "وأحسن من بعض الوفاء لك العُذر" بدلاً من الغدر، والكلمتان متشابهتان شكلاً ولكن شتان ما بينهما!

ونشير هنا إلى التفسيرات الرمزية لعبارة أبى فراس فى هذه الأبيات وفق ما وضحه بعض

---

(٢٢٧) مـــن المؤلفـــات الـــتى تناولت حياة أبى فراس وشعره: *أحمد أبو حاقة*: أبو فراس الحمدانى، سامى الدهان: شـــرح ديـــوان أبى فراس، النعمان القاضى: أبو فراس الحمدانى: الموقف والتشكيل الجمالى، وقارن مقدمة الديوان بقلم عباس عبد الساتر، ط بيروت.

الباحثيـن، فقـال أحدهـم إن حديثه عن الغدر والوفاء إنما هو فى ظاهره وحسب مرتبط بالحبيبة، ولكـنه فى واقع الحال يشير إلى سيف الدولة الذى وعده وعلله بالفداء، فخذله. ويصل العتاب إلى منـتهاه حينما يفاخر الشاعر بوفائه فى *البيت السادس* معرضاً بالتى ضيعت المودة فى رمز مؤثر وإشارة خافية إلى سيف الدولة. ووفقاً لهذا التصور فإن الشاعر يضع المحبوبة المفترضة فى سياق أبـياته حيث ينبغى أن يضع ابن عمه، فهو يناديه حينما يقول لمحبوبته: معللتى بالوصل .. وهكذا فى سائر المواضع [٢٢٨] .

بيد أن باحثين آخرين يفسرون نص الأبيات على ظاهر المعنى فيرى العلامة زكى مبارك أن ثمـة محـبوبة يعنيها الشاعر بخطابه ويخصها بعتابه. ومن هؤلاء أيضاً أحمد بدوى فى "شاعر بـنى حمدان" فالمحبوبة التى يعتب عليها الشاعر إذن "امرأة بعينها من النساء لا نستطيع أن نعرف من هى ولكن يكفيها أنها أنطقته بهذه اللوعة الخالدة" [٢٢٩] .

([٢٢٨]) راجع تحليل أبو سنة لهذه القصيدة فى دراسته: دراسات فى الشعر العربى، ص ٤٣ - ٥٤ .

([٢٢٩]) عـن شعر الفخر لدى أبى فراس راجع: النعمان: أبو فراس ص ٣٢٠ وما بعدها، وعن مطلع قصيدته التى نحن بصددها: ص ٣٥٢ من نفس المرجع.

مطلع القصيدة

يحتار المرء فى تصنيف مطلع هذه القصيدة: أهو مطلع طللىّ كالمطالع الجاهلية ؟ أم مطلع غزلى ؟ أم مطلع يعبر عن الشكوى ؟ ولعل لفظة (الدمع) تقودنا إلى الإجابة . فدمع الشاعر عصىّ لأنه إنسان أبىّ رغم ما للهوى عليه من سلطان يوجب إدرار الدمع ويستلزمه إذن فالقياس أن الهوى يستلزم الدمع ، ولكن الشاعر أبّى صبور ، ومن ثم يغالب دمعه . ولنتأمل الشطر الأول :-" أراك عصى الدمعِ شيمتكَ الصبرُ" ولنسأل : مع من يجرى الشاعر هذا الحوار ؟ أغلب الظن أنه يحاور نفسَه- لماذا ؟ لأنه أسيرٌ يعانى الوحدة (فى محبس انفرادى) ، والحال(حال الشاعر) أنه عصى الدمع، والمعنى المستنبط أن دمعه ربما كان سهلاً ولكنه فى هذه الحال صعب عصىّ – لأنه فى حادث جلل، وكما قال فى قصيدة أخرى مخاطباً الحمامة :-

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمعِ مقلةً ولكن دمعى فى الحوادثِ غالِ

قالها وهو يناجى الحمامة فى أسره . فمع أن الحال تستوجب الدمع فإباؤه مانعة.[٢٣٠] قلنا إن "عصى الدمع " حال والحال آنية، وأما " شيمتك الصبر" فتعبّر عن طبع راسخ هو الصبر والاحتمال . ومن هنا لزم السؤال :" أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟ " – أفليس للحب سلطان على دمعك ؟ وهو استفهام يعبر عن دهشة الشاعر نفسه .

والشاعر إذن يعرض علاقة الحب بالدمع، وهى علاقة تقليدية إذ استمسك بها الشعراء منذ الجاهلية . وقد عبر عنها مطلع معلقة امرئ القيس والأبيات من بعده :

قِفا نبكِ من ذكرَى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوَى بين الدخولِ فحوملِ

([٢٣٠]) تناولنا هذه المقطوعة الجميلة فى دراستنا عن أبى فراس (مخطوط) وهى تذكرنا بقصيدة شيللى فى القبرة، وتعد فى رأينا نموذجا رومنسياً مثلها – فأبو فراس يشخص الحمامة، ويعتبرها جارته وشريكته.فى المحنة ويبثها آلامه وأحزانه، وما عهدنا فى الشعر الرومنسى ما يزيد على هذا فى مناجاة الطائر. راجع: Paul Grave, Treasury

ونراجع سريعًا ما وصلنا إليه في شرح ذلك المطلع الطللي وفحواه أن البكاء على الطلل واستبكاء

الصحب عليه قد يكونان بغية إحياء الطلل وإحياء الذكرى أي استعادتها في الواقع، وقد ربطنا بكـــاء الطلـــل بالأسطورة فقلنا إن الدموع ذات صلة سحرية بالخلق (***خلق البشر من دموع الإله رع***) ومن ثم فللدمع في شعر الشعراء منذ القدم دلالة رمزية عظيمة لا ينبغي التغافل عنها . [٢٣١]

فـــإذا عالجـــنا الاستهلال من حيث الفن الشعرى وجدنا أبا فراس في حقيقة الأمر ملـــتزماً بالتقلـــيد القديم – وإن اقتضى اكتشاف هذا تحليل البيت على نحو ما قدمنا. ولكنه أجـــرى تعديـــلات فنـــية ملحوظة (انحراف الدلالة في النقد)، فهو ***أولاً*** لم يذكر الأطلال صـــراحة، ولـــم يســـتوقف الصـــحاب بها، ولا استبكاهم كما فعل امرؤ القيس وغيره من الجاهليـــن ومقلّديهم، وخيرًا فعل وإلا أوقعنا في آفة الملل الناجمة عن التكرار، وعبر ***ثانياً*** عن خلق وطبع نفسيّ وهو الإباء، ***وثالثاً*** عن حيرته واندهاشه من أمر دمعه الأبي الحائر، فكأنـــه يمعن في وصف حالته النفسية ويقتفي أثر الحزن والألم في أعماق نفسه ، وهذا كله يجعـــل بيته آية في الجمال . إننا بصدد شعر نفسيّ يعرض لنا أدق حالات الوجد وخلجات الفؤاد [٢٣٢] .

والجمـــيل فـــي مطلع القصيدة أنه ينقلنا لرحلة داخل نفس الشاعر وذهنه لنتابع هذا الصـــراع الداخلـــي بين الرغبة في البكاء والحياء من جهة والحياء والإباء من جهة ثانية .ولا نعلم

([٢٣١]) وفقـــاً لرؤيتـــنا هـــذه فثمة موقف رومنسي في المطلع الطللي لا يجب أن يخفى علينا. ولهذا الموقف أبعاده الكثـــيرة التي منها الحنين إلى مواطن الذكريات وهي إحدى السمات المميزة للشعر الرومنسي في عرف النقاد، الـــتي سنعرض لها لاحقاً في هذه الدراسة. ولعل في هذا رداً على اتهامات الشعر العربي بأنه ليس إلا مقولات جوفاء لا عمق لها، ولا دلالة لها من الجماليات والوجدانيات.

([٢٣٢]) يتضـــح إذن تجسيد أبي فراس للهوى حتى جعله آمراً ناهياً – على نحو ما جسد ناجي الشوق في "الأطلال" قائلاً :

ومن الشوق رسولٌ بيننا :. ونديمٌ قدم الكأسَ لنا.

وهذا المنحى يعد من سمات الرومنسية، يضاف له طابع الشكوى الظاهر في هذه القصيدة وسائر شعر أبي فراس، وهما معاً يعبران عن شعور الاغتراب الذي تملك الشاعر.راجع دراستنا في : المقارنة بين أبي فراس والمتنبي (مخطوط) وفيها إشارة لدراسة سامي الدهان وغيرها .

الإجابة يقيناً وصراحة إلا في البيت الثالث، وإن قدمها ضمنا في استفهامه "أما للهوى ...؟" إن فهمناه علـى أنه استفهام تقريرى ،وفهمنا ما جاء في البيت الثاني على أنه تأكيد لهذا الـتقرير :" بلـى . أنا مشتاق..." ولا يزال الصراع محتدماً يعبر عنه أسلوب الاستدراك: "**ولكن مثلى لا يذاعُ له سرُ** " وهذا الفهم يجعل من أبى فراس كاتباً دراميا ومن شعره دراما مؤثرة . [٢٣٣]

ونتسـاءل الآن عن دلالة أمر الحب ونهيه . هل هو الحب المقدّس (المؤله)، الذى يقودنا الحديث عنه إلى آلهة الحب (**حتحور المصرية وعشتار البابلية وأفروديت اليونانية وفيـنوس الرومانـية**)؟؟ من الممكن أن نفهم قول الشاعر على هذا النحو، أى كيف يكون للحب هذه السطوة من نهى وأمر ما لم يكن مقدساً مؤلّهاً ؟ وما لم تكن له قوة سحرية، أو لـم يكن هو نفسه تعويذة سحرية على حد وصف الأنشودة المصرية القديمة التى نوّهنا بها من قبل ؟ أجل كل تلك الدلالات والرموز محتملة . [٢٣٤]

خلق الشاعر وكيف دلت عليها العبارات؟

الـتعامل مع الشعر كنص أدبى لا يمنع من اعتباره وثيق الصلة بشخصية ناظمه . وفـى هذا الصدد يرى **فرديـنان دو سوسير** أن اللغة ليست وحسب نسقًا من العلاقات بل أيضـًا نسق **من القيم الاجتماعية**، أى المعنويات لا الماديات . فالمجتمع عند سوسير كما عـند دوركيم وفرويد حقيقة أولية، وليس نتاج نشاطات فردية مجمعة معاً ولا مجرد تصور عقلى. [٢٣٥] وكلما تأملنا العبارة الشعرية استنبطنا منها دلالات جديدة ، وصدق **رولان بارت** حينما قال إنه ***لا توجد قراءة واحدة للنص الأدبى ولكن قراءات مختلفة***. وفى حدود جهدنا وقفـنا علـى هـذه التعبـيرات: عصى الدمع – لا يذاع له سر – من خلائقه الكبر – بين

([٢٣٣]) هنا يبلغ الشاعر قمة الشكوى وذروة الرومنسية الحقة إذا أخذنا بمضامين المذاهب لا بتعريفاتها الجامدة.وهنا تجـدر الإشـارة إلى أن الرمزية التى تتيحها عبارات الشاعر أعمق مدى من تلك الرمزية القريبة، ونعنى بها الإشارة إلى سيف الدولة أو إلى زيد أو عمرو من الناس، فالرمزية التى نبحث عنها تسكن فى قرار القصيدة.

([٢٣٤]) هـذا التشـبيه الضمنى للحب بالسحر يجعل منه شيئاً مقدساً إلهياً، وهذا الأسلوب الضمنى أظرف كثيراً من أسلوب التأليه الفج للحب أو المحبوبة، الذى نلمسه فى بعض قصائد الرومنسيين المحدثين كالشابى، أولئك الذين حاكوا الأسطورة محاكاة مباشرة بلا تدبّر أو تصرّف.

([٢٣٥]) راجع كيللر: فردينان دوسوسير، ص ٦٤ – ٦٦ .

جوانحى – إذا مت ظمآنا – فلا نزل القطر – حفظت...المودّة بيننا. وكلها تشير بطريقة ما إلــى خلق الإباء . فالإشارة تكاد تكون مباشرة (من خلائقه الكبر) لكن فى العبارة استعارة مكنية هى نوع من الرمز أيضاً، تبلغ الغاية فى تشخيص الدمع، فالتعبير إذن مجازى بليغ. وعلى نفس المنوال يجيء التعبيران الآخران: عصىّ الدمع وشيمتك الصبر. وربما كان قوله (حفظــت...) أكثرها مباشرة، ومن الفطنة أنه جاء متأخراً فلم يظهر إلا فى البيت السادس بعد جملة من التعبيرات القوية الموحية.

ونود أن نجرى مقارنة بين بيت أبى فراس هذا :

إذا الليلُ أضوانى بسطتُ يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً من خلائقهِ الكِبرُ

وما قاله ناجى: -

والبِلى أبصرته رأىَ العِيانْ ويداهُ تنسجانِ العنكبوتْ
صحتُ يا ويحكَ تبدو فى مكانْ كل شىءٍ فيه حىٌّ لا يموتْ

وتــأمّل كـيف شخص أبو فراس الليل والدمع ؟ وكيف شخص ناجى البلى ؟ وأعد المقارنــة وقد وضعت فى حسبانك ما للكلمتين من دلالات رمزية:الليل والدمع على نحو ما ربطنا ذلك بالأسطورة[٢٣٦] . يبقى (مثلى لا يذاع له سر) والخفاء فيه مؤكد بلفظ السر أولاً وببــناء الفعل للمجهول ثانياً ، وبجرس الألفاظ ثالثاً (لاحظ الذال المهجور ، والثاء والسين المهموسين علــى خــلاف ما بينهما.فالثاء سنية والسين ليست كذلك). ويرشحّ جو الخفاء والكــتمان قوــله (بين جوانحى) فما جوانحه إلا سياج ينطوى على معاناته ويحجبها. وبهذا التعبــير يتصـــاعد إيقـــاع الرمز ليبلغ أقصاه - فى رأينا-فى قوله :" **إذا متّ ظمآنا فلا نزلَ القطرُ**" ، فالظمأ والقطر رمزان قويان . الظمأ يشير إلى الفقد والاستلاب، والقطر يشير إلى

---

(٢٣٦) هــذه المقارنـــة تحملنا على إعادة النظر فى تصوراتنا وآرائنا النقدية، وعدم الوقوف عند التعريفات الجامدة للمذاهب الأدبية لإدراك ما بينها من تراسل واتصال.

وعــن خصـــائص الرومنسـية عند النقاد يمكن مراجعة: هيكل: موجز: ٢١٢ وما بعدها، القط: الاتجاه الوجدانى: مواضع متفرقة. فضلاً عن المراجع السابق ذكرها فى الهوامش السابقة.

الخصب والنماء . الظمأ فقر إلى الشيء وإلى الآخر، والقطر كفاية وغناء ...إلى آخر تلك الدلالات المعنوية المواتية. (٢٣٧)

الدمع والقطر والنار

الصراع الجلي بين الحب والإباء يوازيه صراع ضمني بين الماء والنار، والماء جـاء فـي لفظة الدمع : (عصى الدمع، أذللت دمعاً) والقطر (فلا نزل القطر) ثم ضمناً في صـفه (ظمآن). وأما النار ففي (تضيء النار، أذكتها) . فإذا صرح الشاعر بلفظ النار– في البيت الرابع– جاء هذا التصريح معبراً عن منتهى الصبابة وقمة الشوق . ويتناظر مع النار فعـلان: (تضـيء – أذكتها) وقوله " تكاد تضيء النار " أبلغ لأنه يفيد المقاربة فضلاً عن المضـارعة التي تعبر عن الاحتمال. وأما : "أذكتها" ففي صيغة الماضي : أي تمام الفعل ومـن ثـم حدوثـه فعلاً لا احتمالاً . وهكذا يستخدم الشاعر رمز النار لينشئ منه عبارات شـعرية أخاذة ، كما فعل برمز الماء. فلا نزل القطر .. وهو دعاء بالجدب وعمومه رغم خصوصـية الشرط: إذا متّ (أنا) ظمآناً وهذا يؤكد رمزيه العبارة ويجليها، فالرمز القريب هـو صراع النفس بين الوصل المؤجل والموت العاجل، والرمز البعيد هو صراع الوجود والعدم. وفي عبارة أخرى يعبر الوصل والموت عن حال الشاعر الراهنة، أما الظمأ والقطر فمطلقتان في دلالتيهما. (٢٣٨)

ونعتقد أن هذا التعبير من أفضل التعبيرات الرمزية في الشعر إذ هي توحي بالتمرد وتفيض به،والخط الدرامي يصل ما بين رقّة الدمع ولين القطر ورخاوتهما من جهة ولوعة الشوق والنار المضطرمة من جهة أخرى. بين الدمع الذي يستدعي ذكريات الخلق والنشوء، وكذلك القطر الذي يؤدي الدور ذاته وبين النار التي تودي بالخلق وتلتهم الذكريات. وما هذا الصـراع الرمزي إلا تعميق للصراع البادي في الأبيات: صراع الشاعر الأبيّ المتمرد مع قـدره. إنـه الشـاعر المغترب طيلة حياته القصيرة زمناً الطويلة بمعاناتها المستمرة التي

---

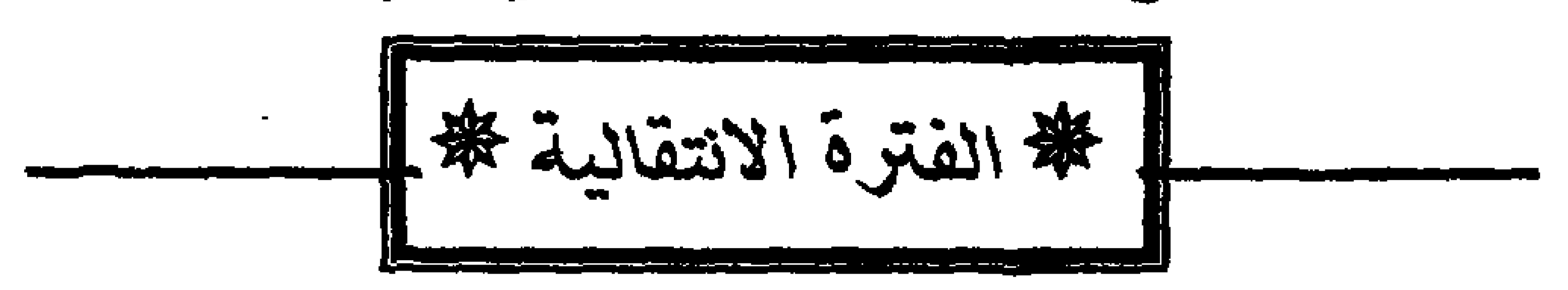
(٢٣٧) يعـد هـذا القول في رأينا من أبدع التعبيرات الرمزية ولا شك أن رمزيته تتجاوز الإشارة إلى محبوبته – حقيقية كانت أو وهمية – أو سيف الدولة كما ذهب بعض الشارحين.

(٢٣٨) هنا لابد من محاولة فهم الموقف الوجودي للشاعر بمعنى أنه يعبر عن تجربة شخصانية متفردة تمتزج فيها جملة من المشاعر الحدّيّة– أي التي يترتب عليها تغيرات جوهرية، مشاعر مثل القلق واليأس والرجاء .. إلخ.

لازمت الشاعر من مهده إلى لحده :

غريبٌ وأهلي حيثما كرَّ ناظري ... وحيدٌ وحولي من رجالي عصائبُ (٢٣٩)

وسنستعرض الآن بعض نماذج يسيرة من الشعر العربي حتى العصر الحديث.



مع انفراط عقد الدولة العباسية في عصرها الثاني ظل الشعرُ معبرًا عن روح القلق النفسي والتدهور السياسي التي اشتملت المشرق. وتبددت آمال الناس بين الصراعات المضطرمة بين الدويلات التي ورثت خلافة بني العباس فعلاً، والتهديدات الخارجية من قبل الروم والفرنجة والمغول، وفي الأندلس. وقد ظهرت في العصر العباسي الثاني اتجاهات شعرية لعل أبرزها مدرسة الطبع التي كان من أعلامها أبو فراس الحمداني- أو مدرسة الشعراء المطبوعين، التي أطلق عليها الشيخ المرصفي لاحقا تسميه الشعراء الأمراء، ومدرسة الصنعة وكان رائدها المتنبي الذي اشتهر باصطناعه لمعاني الفلسفة والمتكلمين، ويطلق العلامة شوقي ضيف عليها مصطلح "مدرسة التصنع"؛ وأما أبو العلاء المعري فيكاد يكون نسيج وحده في الشعر الفلسفي التأملي الجانح إلى التشاؤم. (٢٤٠)

وفي العراق شُهر الشريف الرضي ومهيار الديلمي، وامتازا معاً بشعرهما الرقيق في مدح آل البيت. (٢٤١) وفي الأندلس اتجه الشعراء عادة لمحاكاة الرواد الأول في المشرق

---

(٢٣٩) كثر شعر الشكوى في ديوان أبي فراس، وهو من الأغراض التي أجادها الشاعر أيما إجادة. راجع دراستنا عنه بعنوان "المقارنة بين أبي فراس والمتنبي" (مخطوط).

(٢٤٠) من الدراسات القيمة عن المعري: العقاد: مع أبي العلاء في سجنه" - دار المعارف ١٩٧٩. طه حسين: " رجعة أبي العلا" ط ١٢ - دار المعارف ١٩٧٩. و "ذكرى أبي العلاء" ط ٢ - مكتبة الهلال، القاهرة ١٩١٤.
H . Bair lain, - Aleu lula The Syrian, London,1914 .

(٢٤١) الشريف الرضي (٩٧٠ - ١٠١٦م) كان نقيب الأشراف الطالبيين.مال إلى مذهب الاعتزال، بدأ محاكياً للمتنبي، ثم تميز بأسلوبه.وله ديوان شعر ضخم. من مختاراته: المجازات النبوية ونهج البلاغة من خطب الإمام علي بن أبي طالب، وقد حققه وقدم له الأستاذ محمد عبده. له أثر واضح في شعراء العصر الحديث سيما

كالبحتري وأبي تمام والمتنبي، وأبدع الأندلسيون في شعر الطبيعة وجددوا في فنون الموشحات واختاروا البحور الرشيقة.(٢٤٢)

وفي مصر شُهر **ابن هانئ الأندلسي** شاعر المعز والخلافة الفاطمية وتميم بن المعز وظافر الحداد في العصر الفاطمي.(٢٤٣) وكان بهاء الدين زهير رئيس ديوان الإنشاء الأيوبي (ت ١٢٥٨م) من أشهر الشعراء، ذاع صيته في الغزل والحنين والوصف وشعر البطولة والمديح، وتألقت جماعة من شعراء البطولات إبان حروب الفرنجة كأسامة بن منقذ وطلائع بن رزيك وابن مطروح وابن سناء الملك والحسن الجويني. (٢٤٤)

ومثّل تيار الزهد ابن الكيزاني وابن الفارض، **وصار البوصيري** (ت ١٢٩٦) بسبب بُردته الخالدة من أشهر أولئك الشُعراء .(٢٤٥) وسنأتي فيما بعد على ذكر شيء عن عصري المماليك والعثمانيين.

ومن هذه الفترة سنتناول بعض النماذج والمنتخبات وحسب إذ أننا لن نستطيع أن نعرض بالتفصيل لكل تلك العصور. ومن هذه النماذج أبيات قليلة لشعراء العصر الفاطمي مثل ظافر الحداد، والشعراء الأيوبيين، وشعراء العصر المملوكي مثل البوصيري وغيرهم، ومن شعر ظافر الحداد (ت ٥٢٩ هـ) نختار أبياتاً يصف فيها أهرام الجيزة فيقول:

تأمّلْ بِنيةَ الهرميْنِ وانظرْ — وبينهما أبو الهولِ العجيبُ

= البارودي. وقد أسلم على يديه مهيار الديلمي الفارسي (ت ، ١٠٣٧) وحاكاه في أسلوبه الشعري وتشيعه وإن جاءت محاكاته رقيقة في معانيها فإنها لم تسلم من بعض ركاكة.

(٢٤٢) اشتهر الشعر الأندلسي برقة اللفظ وعذوبة الموسيقى، وإن جاء في الأساس محاكياً للشعر العربي في المشرق فقد امتاز الأندلسيون بتصويراتهم الرائعة وموسيقاهم وافتتانهم بالطبيعة، وطوروا صوراً جميلة للقصيدة كالموشحة والموال، ومن أشهر شعرائهم ابن خفاجة وأبن زيدون وابن دراج القسطلي ولسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ – ١٣٧٤م) وزير بني الأحمر الذي اشتغل بالتاريخ والطب وبرز في الأدب والشعر. وله نحو ستين كتاباً أهمها: الإحاطة في تاريخ غرناطة. وله كذلك موشحات وديوان شعر ومجموعة من الرسائل والخطب.

(٢٤٣) عن الأدب في العصر الفاطمي راجع: فايز علي: الأدب المصري: ٣ : ٥٦،وفيه إشارة لمراجع أخرى لليعلاوي وجاد الرب وأحمد أمين وغيرهم.

(٢٤٤) عن الأدب في العصر الأيوبي: المرجع السابق: ٣: ٦٠، ٨٠ – ٨٦ .

(٢٤٥) وعن شعر الزهد: المرجع السابق: ٣: ٨٦ – ٩٢ .

كعمّاريتين على رحيلٍ　　لمحبوبين بينهما رقيبُ
وماءُ النيلِ تحتَهما دموعٌ　　وصوتُ الريحِ عندَهما نحيبُ [٢٤٦]

وفي مخيلة الشاعر ارتبطت صورة الهرمين بالحبيبين اللذين فرّق بينهما الرحيل، وهذه فكرة تقليدية عهدناها في الشعر الجاهليّ، فما كان بكاء الأطلال وذكر المعاهد والأيام الخالية إلا تأثراً بالفراق: فراق الأحبة، ولكن الشاعر عرضها أولاً في معرض الوصف وثانياً في إطار حركي موحٍ، فبينما الهرمان ثابتان بل هما رمز الرسوخ والدوام رغم انصرام آلاف السنين، وبينهما أبو الهول الجاثم كأنه صورة الأبدية وصنوها إذا بالاستعارة التمثيلية تقدم لنا هودجين(عماريتين) متنقلتين (على رحيلٍ) حتى نكاد ندرك إيقاع أخفاف العير وهي تتحرك من تحتها،والرقيب بينهما ليضمن عدم لقائهما معاً بل ليباعد بينهما فلا يأملان في التلاقي، وتشبيهه أبو الهول بالرقيب فيه جدّة وابتكار، فهو مهيب الطلعة ضخم الكتلة قوى البنية، إذ له جسم الأسد الذي يحرس الجبانة القديمة، فثمة تناظر جيّد بين وجهي التشبيه.وإضفاء وصف الرحيل موفّق أيضاً،فرحلة الهودجين في المكان تجسّم رحلة الهرمين في الزمان. وتلك من بدائع التشبيهات حقّاً فالشاعر جسد التصور الزماني – أي قدم العهد بالأهرام- في هيئة حركية مفعمة بالحياة – أي حركة الهودجين المرتحلين، وهو بهذا يسبق الرومنسيين الذين تميز شعرهم في رأي النقاد بظاهرة تراسل الحواس، ومثالها قول الهمشري في النارنجة الذابلةَ :

خنَقَت جفونيَ ذكرياتٌ حلوةٌ　　من عطرِكِ القمريِّ والنغمِ الوضِي

فأعطى للعطر المشموم صفة القمرية المفيدة للإشراق، وللنغم المسموع صفة الوضّاءة التي تستعمل للمنظور [٢٤٧] .وقد استكمل الشاعر المنظر فتخيل أن ماء النيل ليس إلا الدمع يسفحانه، وما نحيبهما إلا صوت الريح .

لقد أسقط الشاعر مشاعر الحبيبين، فتراهما يذرفان الدمع فيفيض منه النيل، وينتحبان

---

(٢٤٦) الأبيات من كتاب الأزدي: غرائب التنبيهات-باب التشبيه. والحداد شاعر وافر الأدب ذكره صاحب الخريدة. راجع: شوقي ضيف:الفن ومذاهبه، ٤٦٩ – ٤٧٢.
(٢٤٧) عن خاصية تراسل الحواس في الرومنسية راجع: هيكل: موجز: ٢٢٩.

فتنطلق الريح، وهنا تكمن الأسطورة، وتتبع الاستعارة. فحينما نشير إلى ما فى العبارة من استعارات إنما تكشف فى الوقت ذاته عن التصور الأسطورى لنهر يفيض من دمع الحبيبين كما يفيض المحيط الأزلى من دموع الإله رع، وأما الريح فصوتها هو نحيب الحبيبين، دعنا نقل إن الصورة الكلية للأبيات جمعت بين نسق البصر ـ وهو الغالب ـ ونسق الصوت، أى الرؤية والسمع. وقد نجح الشاعر نجاحا باهراً فى أن يستحدث علاقة قوية بين الصور الجزئية فى أبياته الثلاثة ليصنع صورة كلية مؤثرة.

ونحن لا نقول إن الشاعر نظر فى الأسطورة هذه بعينها فحاكاها عن قصد.كلا. فنحن ضد هذا التصور كلية، وإنما نفترض أن مخيلة الشاعر تنطوى على عدد من التصورات الأسطورية القديمة، التى يجهل عادة مصدرها، وهى تصورات جمعية مشتركة بين الشعوب فلا عائق أمامها. فإذا الشاعر يستلهم هذه التصورات على نحو لا شعورى فى الغالب فيصيغ من طينتها مثل هذه التشبيهات والاستعارات المتقنة .

ودعنا نقل إنه يحاكى الأسطورة بمعنى أنه ينسج على منوالها ما يخدم الموقف الذى هو بصدد التعبير عنه، فيفرى الفرىّ ويأتى بالعجيب ويستحدثه وفق رؤيته وتجربته الشعرية، ومن عناصر الحركة فى الصورة ما توحى به كلمة (رقيب) من نظرات متتابعة يصوّبها نحو العاشقين كما يصوب أبو الهول نظراته إلى الأفق. وهذه الحركة الدافقة فى البيت الثانى بشقيها : حركة الهودجين المادية التى صرح بها الشاعر، وحركة النظرات المعنوية الكامنة فى لفظ (الرقيب).هذه الحركة كلها أسقطها الشاعر على (بنية) الهرمين ، والبنية تقتضى الثبات فى المكان لا الحركة. ومن هنا يندفع ذهن المستمع لاستحداث تلك العلاقة الطريفة بين حركة الأهرام (الثابتة مكاناً) الزمنية وحركة الهودجين المكانية، وهى حركة متتابعة (تسمع فيها إيقاع الحوافر واهتزاز الأجساد والهوادج...).

والإيحاء بالحركة يستمر فى البيت الثالث أيضاً ، إذ توحى بها (ماء النيل) الذى يتحرك متجددًا باستمرار، وصوت الريح وهى دائبة الحركة أيضاً.وأنت تلاحظ طلاقة الموهبة الشعرية فى كل تلك التشبيهات والجنوح إلى التأمل ، يظهر هذا فى الأمر الطلبى: تأمّل – انظُر – كما يظهر فى التشبيهات فى البيتين الثانى والثالث.

كما أن ألفاظ الشاعر الموحية تكاد تميز معجماً لفظياً خاصاً به. فألفاظ مثل الهرم

وأبو الهول أصبحت في واقع الحال رموزاً للغموض والحكمة والرسوخ ، ولك أن تتوسع في هذه الرموز والدلالات ما شئت.

أضف لهذا العمّاريّة (الهودج) أو الغبيط – وهي المرادف الذي استخدمه امرؤ القيس – فهي – وإن تكن كلمة تقليدية – ترمز رمزاً واضحاً للرحلة: رحلة الظاعنة في موكبها المشرق المعروف تاريخياً. ثم تأتي كلمة (الرحيل) لتعضد تلك الرموز.

وقــد عزّز الشاعر جوّ الحزن المرتسم برحيل المحبوبة – عززه بأن أشرك الطبيعة بمائها وهوائها في هذا الحزن الذي جعل منه بذلك حزناً كونياً شاملاً . والنيل والريح لهما مــا لهما من رموز ودلالات في حياة المصريين ، والمواءمة بين ماء النيل وصوت الريح تــناظرها مواءمة بين الدموع والنحيب، فالدموع هي الصورة البصرية للحزن، والنحيب صورته الصوتية.

والأبــيات تشــفّ – ولو بطريق غير مباشرة–عن حب الشاعر للآثار (الأهرام وأبو الهول) وحنينه للنيل وارتباطه به .. وكل أولئك يحسب من سمات الرومانسية الأصيلة في عرف النقاد.

وأما ما في الأبيات من محسنات لفظية فلا يحتاج إلى بيان.

ففــيها مــراعاة النظير: الهرمان وبينهما أبو الهول كالهودجين بينهما الرقيب . وفي البيت الثالث تستوي هذه المماثلة بين الشطرين في حسن تقسيم :

وماءُ النيلِ	تحتَهما	دموعٌ.
وصوتُ الريحِ	عندَهما	نحيبُ.
كلمتان متضايفتان	+ ظرف +	خبر
(مبتدأ) –	ضمير –	وزن فعيل – فعول

وأما ابن وكيع التنيسي فله أبيات طريفة في شرب القهوة يقول فيها:

قُمْ فاسقِني قهوةً إذا انبعثتْ   في باخلٍ جادَ بالذي ملكَهْ

لو خامرتْ صخرةً بســـورتها	**لأحدثت فى سُكونِها حركَةْ**
على غديرٍ إذا الصَّبا درجــتْ	**فى متنِهِ أظهرت لنا حُبُكَهْ**
كأنّ أيدى الرياحِ قد بسَطتْ	**لنا على وجهِ مائهِ شَـبَكةْ** [248].

والشَـاعر هـنا يصور أمرين: فعل القهوة فى شاربها، وفعل الريح فى سطح الماء بالغدير . والأمران تلخصهما لفظة **(حركة)** وهى قافية البيت الثانى.

وفى البيتين الأولين ثمة ألفاظ توحى بالحركة مثل:

قـم – انبعثت – جاد – سورة – أحدثت... وأما أسلوب الشرط فقد استخدمه الشاعر فى البيتين: أولاً الشرط بإذا ليعبر عن الاحتمال الممكن ، وثانياً بلو للتعبير عن الاستحالة. فـثمة أولاً ارتـباط بيـن انبعاث القهوة(حركتها) وجود البخيل، والجود نوع من الحركة المعنوية أيضاً ، والشرط جعل الجود مترتباً على انبعاث القهوة فى البخيل.

والشـرط فى البيت الثانى يفيد معنى المبالغة ، فالصخرة نفسها ستتحرك لو خامرتها القهوة ، ومن الجميل أنه استعار للقهوة فعل الخمر(خامرت).

والبيـتان يوحـيان بالأثر السحرى الذى للخمر وقد استعاره الشاعر للقهوة بأسلوب طريف، فقد درج الشعراء على قول: اسقنى خمراً – كما قال النواسى:

ألا فاسقِنى خمراً وقلْ لى هىَ الخمرُ * * * ولا تَسقِنى سراً إذا أمكنَ الجَهرُ

وقال البحترى:

قد سَقانى ولم يصرِّدْ أبو الغوثِ * * * على العَسْكريْنِ شربةَ خلسِ [249]

والتصريد يعنى السقيا دون تمام الرّى.

والبارودى يقول :

([248]) راجع:فايز على: الأدب المصرى: ٣: ٧٨ – ٨٨.

([249]) من قصيدة البحترى فى وصف إيوان كسرى التى مطلعها:

صُنتُ نفسى عمّا يُدنّس نفسِى   وترفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

ألا فاسقينها بنتَ خمرٍ تزوَّجتْ * * * على نغماتِ العودِ بابنِ سماءِ

إضافة لهذا يذكرنا البيت الأول بقول عمرو بن كلثوم واصفاً الخمر:

ترى اللِّحزَ الشحيحَ إذا أمرَّتْ * * * عليهِ لمالِه فيها مُهينا (٢٥٠)

وقد صاغ البارودى نفس المعنى حين قال:

أو صَبابها * * * * * باخلٌ سَمَحْ

وأما صورة الصخرة المتحركة بفعل القهوة فى البيت الثانى فأصلها فى قول النواسى:

صهباءُ لا تنزِلُ الأحزانُ ساحتَها * * * إن مسّها حجرٌ مسَّتْهُ سَـــرّاءْ

وأما البيتان الآخران فالحركة فيهما يصورها الفعلان:

درَجت أى جرت، وبسطت أى ألقت. والمعنى أن ريح الصبا تنقش فى متن الغدير أى سطحه حبكاً كالتى عناها البحترى فى قوله فى وصف بركة المتوكل:

إذا علَتْها الصَّبا أبدَت لها حُبُكاً * * * مثلَ الجواشِنِ مصقولاً حواشِيها.

فالبيتان يكادان يتطابقان لفظاً ومعنى.

والبيت الأخير يكرر نفس الصورة تقريباً ليؤكد المعنى ، فكأن الرياح ألقت بأيديها شبكة على ظهر الغدير. وهنا يحضرنا قول الجاحظ: ما من شاعر إلا أخذ معانى غيره أو سرق، فالشعراء يأخذ بعضهم معانى بعض، وثمة معان يعبر عنها كل شاعر بلفظه فلا يدعيها واحد منهم لنفسه.(٢٥١)

---

(٢٥٠) من معلقته التى مطلعها:

ألا هُبّى بصحنِكِ فاصبَحِينا ولا تُبقِى خُمورَ الأندرِينَا

وأتى فى مطلعها بوصف الخمر.

(٢٥١) هارون: تهذيب الحيوان للجاحظ، ص٩٠.

والأبيات كسالفتها تضم كثيراً من الأخيلة التى تعبر عن ارتباط الشاعر بالطبيعة، فهو لا ينفك يصف الرياح ومنها ريح الصبا وكيف يبدو الغدير.. على أن الصورة البارزة فى مقطوعة ابن وكيع هى صورة الخمر التى تبعث على الاندفاع حتى أنها تحرك الصخرة، كما تذهب بصواب الإنسان حتى تجعل الشحيح كريماً إلى حدّ السّفه. ولعل هذه الصورة تستحضر فى الأذهان كيف أثرت الخمر فى البقرة المقدسة حتحور حين طفقت تعب من دماء ضحاياها من البشر وكأنما الخمر ذهبت بلبها فانطلقت قواها المدمرة من عقالها. هذه الصورة الأسطورية فى ذاتها هى مقصدنا، ونعنى بالتحديد أثر السّكر على العقل، والسكر قد يكون ناجماً عن الخمر أو الدم أو القهوة .. [٢٥٢] وللشاعر أن يجتهد فى تصور أسباب أخرى له. وهكذا شاعت هذه الفكرة (الخرافية) عن أثر الخمر السحرى فى شاربها، وقد عممها الشعراء فنعتوا القهوة مثلاً بنعوت الخمر.

ومن الشعراء الذين أبدعوا فى الوصف الأمير تميم بن المعز لدين الله، وقد قال يصف النيل:

يومٌ لنا بالنيلِ مختصَرُ ... ولكلِّ يومِ لذاذةٍ قِصَرُ
والسفنُ تجرى كالخيولِ بنا ... صُعُداً وجيشُ الماءِ منحدرُ
فكأنما أمواجُهُ عُكَنٌ ... وكأنما داراتُهُ سُرَرُ [٢٥٣]

وشعر تميم كما يتضح فى هذه الأبيات سهل اللفظ واضح المعنى بعيدُه، فقد ربط بين اللذاذة (السعادة)وسرعة انقضاء زمانهافى بيته الأول الذى يجرى مجرى الأمثال، ومعناه وارد فى شعر أبى فراس كمثل قوله:

تطولُ بى الساعاتُ وهى قصيرةٌ ... وفى كلِّ دهرٍ لا يسرُّكَ طُولُ

فربط بين التعاسة وطول زمانها على عكس ما فعل ابن المعز، والبيتان يعبران عن

([٢٥٢]) ثمة إذن خرافة أدبية أو رواية أسطورية استمد منها الشعراء هذا الوصف.

([٢٥٣]) الأبيات فى: السيوطى: حسن المحاضرة، ٣٢٢. وقارن: الأزدى: غرائب التنبيهات، ٦١ ، ٦٢.

ويعتبر تميم أستاذ البهاء زهير فى الوصف كما يذهب العلامة أحمد أمين، راجع: أحمد أمين: ظهر الإسلام: ١: ٢١٢.

نفس المعنى. كما يقول أبو فراس أيضاً:

مـا العمـرُ مـا طالـتْ بـهِ الدُّهـورُ ... العمـرُ مـا تـمَّ بـهِ السُّـرورُ

فأوقـات السرور وحدها هى المحسوبة، ويفهم ضمنا أنها شديدة القصر كما قال ابن المعز.

والحقـيقة أن جمال البيتين التاليين يرجع إلى حسن تصوير الحركة أيضاً، نلمس هذا فى قوله: تجرى كالخيول – صُعُداً – منحدر، فالسفن سريعة فى عدوها كالخيول فى اتجاه يعـاكس اتجـاه الموج الذى يتحرّك كالجيش. والمزاوجة بين عنصرى التشبيه رائعة فثمة انسـجام بيـن الخيل والجيش، وقد استعار الشاعر للسفن كل ما للخيل من صفات السرعة والخـيلاء والنـبالة، وللأمواج كل ما للجيش من قوة وضراوة، وقابل بين صعود السفن وانحدار الموج . والرمزية قوية فى اللفظين: الخيول والجيش.

وفـى البيت الأخير يشبه الشاعر الأمواج فى تكسرها وتجعدها بالعكن أى التجعيدات التى تظهر فى البطن، والدارات بالسرر لمراعاة النظير، وهنا لا يغيب عنا التصوير القديم (لحعـبى) إلـه النـيل فى هيئة رجل ذى بطن ثرّة حافلة بالثنايا فكأنَّ الشاعر ينظر لهذا التصوير الذى قلما يخلو منه معبد من معابد المصريين القدماء . [٢٥٤]

هكـذا الـتقى خيال الشاعر الفاطمى المبدع بخيال التصويرات الأسطورية القديمة، فاكتسب جمالاً وبقاء. ولابن المعز تشبيه آخر لموج النيل فيه طرافة إذ يقول:

نظـرتُ إلـى النـيلِ فـى مـدِّهِ ... بمـوجٍ يـزيدُ ولا يـنقصُ

([٢٥٤]) يظهر حعبى مصوراً على الجزء الأسفل من جُدر المعابد المصرية عادة فى هيئة رجل منتفخ البطن له ثديا امرأة لأنه يهب الفيضان كما ترضع الأم طفلها .. وقد دُمج فى آلهة الخصوبة عموماً .. كما يبدو أحياناً برأس بقـرة وهو يصب الماء من وعاءين لدى الشلال الأول عند أسوان محدثاً الفيضان الذى ينبثق بدوره عن روح الإلـه أوزيـر وفـق الأسطورة.كما يظهر على جانبى العرش الفرعونى عاقداً النباتين الرمزيين للصعيد والدلتا رمزاً لتوحيد البلاد .. كما يظهر فى معابد الآلهة مقدماً لها أطايب القرابين . راجع فايز على: الديانة، ٢٦٠ – ٢٦١ (مخطوط).

كـأن معـاطف أمواجـه معـاطف جاريـة تـرقص (٢٥٥)

وعليـنا أن نتذكر ما للنيل من أياد على المصريين وحضارتهم إذ كان يعنى فيضانه الشـئ الكثـير، ولا يزال، ولذلك اهتم الأدباء بالحديث عنه ووصفه كما جاء فى حديث القاضى الفاضل:

"وأمـا النـيل فقد امتدت أصابعه، وتكسرت بالموج أضالعه، ولا يُعرف الآن قاطع طريق سواه، ولا من يرجى ويخاف إلا إياه". (٢٥٦)

ومـن النماذج الطيبة للشعر **فى العصر الأيوبى** (١١٨٠ – ١٢٥٠م) شعر التصوف والمدائـح النبوية، وقد ذاع صيت ابن الفارض الصوفى (١١٨١ – ١٢٣٤م) وشعره على غـزارة بديعـه وتكلّفه فى المعانى وسرقاته من الأقدمين ينحو نحو الصوفية (٢٥٧). بيد أن الإمـام البوصـيرى (١٢١١ – ١٢٩٦م) (٢٥٨)، قـد تفوّق على شعراء عصره فى شعر المدائح النبوية والحب الإلهى، وهو شاعر مخضرم عاصر المماليك وبنى أيوب من قبلهم، ويمـتاز باعتداله فى التصوف والبعد عن الشطح والغلو، ورقة غزله وعذوبة لفظه. ومن أشـهر قصـائده بـردته الرقيقة التى ظل الشعراء عبر العصور يعارضونها ويشطرونها

---

(٢٥٥) السيوطى: حسن المحاضرة، ٣٢٢. والأزدى: غرائب التنبيهات، ٦٢.

(٢٥٦) ابن فضل الله: المسالك: ١: ٦٧.

(٢٥٧) ابـن الفارض (١١٨١ – ١٢٣٤) شاعر صوفى مصرى حموى الأصل، سمى كذلك لأن أباه شغل منصب الفـارض، فكـان يكتب فروض النساء على الرجال. يتجلى فى شعره وحدة الشهود والحقيقة المحمدية ورموز الصـوفية، فلقب بسلطان العاشقين، وإن كان شعره ظاهر التكلف مكبلاً بالمحسنات اللفظية كما يظهر فى تائيته الكـبرى وميميته وخمريته، ولذلك يفضله البوصيرى فى سلاسة الأسلوب والتوشية غير المتكلفة. يعتبر كتاب الفتوحات المكية لابن عربى شرحاً لتائية ابن الفارض. وقد ترجم ديوانه للغات كثيرة. قارن:ديوان ابن الفارض – دار صادر – بيروت.

(٢٥٨) البوصـيرى الصـنهاجى تلميذ المرسى أبى العباسى، وكان يتكسب بالمديح والهجاء. وأجاد شعر التصوف والمدائـح النـبوية، فاشـتهرت همزيـته وقصـيدة البردة، اللتان اتخذهما الصوفية ورداً لأذكارهم، وكثرت معارضـتهما وتشطيرهما وشروحهما، وذاعت عنهما الروايات المخترعة. وقد أطلقت تسمية البردة أولاً على لامـية كعـب بن زهير الشهيرة "بانت سعاد" إذ كساه النبى بردته بعدما أنشده إياها، ويقال إن المغول حاولوا إحـراقها لمـا احتلوا بغداد لكنها لم تحترق. وقد رأى البوصيرى النبى فى المنام يمسح على وجهه كما قدمنا، ويلقى عليه بردته فبرأ، وكذلك تسمى أيضا "البرءة" وتنسب إليها كرامات فى الشفاء ..

ويخمسونها أو يلهجون بالتغنّي بها حتى يومنا هذا.وللقصيدة مناسبة هامة ننوه بها، فقد مرض الشاعر وأصابه الفالج، وكان يلتمس البرء من رسول الله ﷺ وذات مرة رآه فى منامه وهو يمسح له على وجهه ليشفيه، وقيل إنه أهداه بردته، فنظم هذه القصيدة المطولة ليعبر عن امتنانه وشكره، وهى قصيدة فذة بما نلمسه فيها من صدق العاصفة وأصالة المشاعر.يقول البوصيرى فى مطلعها:

١. أمِن تذكُّرِ جيرانٍ بذي سلَمِ   مزجتَ دمعاً جَرى من مقلةٍ بدَمِ؟
٢. لولا الهوَى لم تُرِقْ دمعاً على طللٍ   ولا أرِقتَ لذكرِ البانِ والعلمِ
٣. يا لائِمي في الهوى العذريِّ معذرةً   منّي إليكَ ولو أحببتَ لم تلُمِ
٤. محّضتَني النُّصحَ، لكن لستُ أسمعُهُ   إنّ المُحبَّ عن العُذّال في صمَمِ
٥. وكيفَ تُنكرُ حُباً بعدَ ما شهِدتْ   بهِ عليكَ عُدولُ الدمعِ والسقمِ؟
٦. وأثبتَ الوجدُ خطَّيْ عبرةٍ وضنًى   مثلَ البهارِ على خديْكَ والعنَمِ
٧. عدتْكَ حاليَ: لا سرّي بمُنكتمٍ   عن الوُشاةِ ولا دائي بمنحسِمِ

والأبيات عذبة الإيقاع كما قلنا، وفيها تتكرر الصورة التقليدية عن العشق وارتباطه بالدمع والسقم والأرق والسّهاد كما يظهر العذول الذى يسعى بين المحب ومحبوبته ليعكّر ما بينهما من صفو ومودة.إنها إذن القصة التقليدية للحبيبين والعذال.

أجل. نستطيع أن نرد معظم الصور الواردة فى الأبيات إلى أصولها الأولى من شعر الجاهلية وصدر الإسلام؛وبدل أن يذكر الشاعر حومانة الدراج والمتثلم (ذكرهما زهير) أو سقط اللّوى والدخول وحومل ..عند امرئ القيس فإنه يذكر بداهة البان والعلم وذا سلم ...ويستخدم ألفاظاً رقيقة تلائم الهوى العذرى وتنسج فى حقله الدلالى مثل: لائمى – معذرة – لم تلُم – النصح– العذّال، وهى كلها توضح مدى تعلقه بالمحبوب، حتى أنه لا يسمع عذل العذال ولومهم، بل تبلغ رقة إحساسه وشفافية نفسه أنه يعتذر للائمه، ويلتمس له العذر فى لومه، لأنه على يقين من أن عاذله لم يحب الحب الحقيقى. وقوله "لو أحببت لم تلم" فيه إشارة رمزية واضحة إلى أن ثمة نوعاً من الحب لم يُعرف بعد. ولعله لا يمكن أن يدرك بالعقل والحواس، لأنه يحتاج إلى الذوق (الصوفى) والحدس السامى الذى لا يتعامل مع المدركات القريبة.

ومــن أجمل العبارات الشعرية وأعذبها:"إن المحبَ عن العذال في صمم"، والصمم هــنا محمود لأنه صمم رمزى غير حقيقى فالمحب سميع مطيع لمن يحب، ولكنه كالأصم إذا تعلّــق الأمر بالعُذّال وعذلهم، فالعبارة تنطوى على رمز قوى إذ توضح أثر الحب فى ترقــية النفس وتصفيتها، وكما يبدأ البيت الأول بالاستفهام يعود الشاعر مستفهماً فى البيت الخامس ليتعجب من أمر المحبين، فالواحد منهم يكتم الهوى، وكأنه لا يدرى أن الدمع فى عينــيه والسقم البادى فى وجهه يفضحانه.وإذا استنتجنا من السياق أن المخاطب فى البيت إنمــا هــو الشــاعر نفســه أدركنا مدى طرافة السؤال، وهذا ما يسمى بالألتفات البلاغى، والصــورة طــريفة إذ يجعل الشاعر من الدمع والسقم شاهدى عدل يُعتَد بشهادتهما. وهى صورة تظهر أثر الثقافة الدينية فى شعر البوصيرى، وفيها تجسيد للدمع والسقم كذلك الذى تجده فى شعر الرومنسيين.

ثــم إذا بالوجد وهو -شدّة الشوق- يثبت وكأنه كاتب أو رسام مقتدر - خطّى العبرة والضــنى ليؤكد ما تحدث عنه سلفاً من الدمع والسقم مجسماً الوجد كما جسم الدمع والسقم من قبل ، فالشاعر لديه معجم فريد من ألفاظ الوجد والهوى يحسن ترصيع عبارته بها فى اســتعارات ومحسنات بديعية أخاذة، والبيت على هذا النحو يؤكد محنة العاشقين، تلك التى تبلغ ذروتها فى البيت السابع، وفيه يبلغ الإيقاع الدرامى مداه فإذا بالشاعر يدعو دعاء رقيقاً على عاذله، فيتمنى له أن يمر بمثل تجربته فى لف ونشر، فهو يفصل ما أوجزه فى (عَدَتْكَ حالى) ليفصلها فى عبارتين متناظرتين متناغمتين: لا سرى بمنكتم، ولا دائى بمنحسم (عن الوشاة) .فأمر هواه مفتضح على نحو ما بيّن سلفاً، وداؤه عضال، لا شفاء منه .

وربما وجدنا شيئا من التشابه بين هذا البيت وبيت المتنبى الشهير :-

يــا عــاذلَ العاشــقينَ دعْ فِــئةً   أضــلَّها اللــهُ كــيفَ تُرشــدُها؟ (٢٥٩)

ولســنا فى حاجه إلى أن نكرر القول إن تلك الخرافات والمقولات والأمثال السائرة كثــيرة التوارد فى الأساطير القديمة:المرض الذى لا شفاء منه، وسحر الحب والنظرات،

(٢٥٩) من قصيدة للمتنبى التى أولها:

أهلاً بدارٍ سباكَ أغيَدُها   أبعدُ ما بانَ عنكَ خُرّدُها

وسقم العاشق ... لكن ينبغى أن نقرر هنا جملة من الملاحظات، أولها أن الشاعر أبدع فى عـبارته حـتى صـارت أبياته تكاد تجرى مجرى الأمثال. خذ مثلاً لهذا البيت الثانى كله والشطر الثانى من البيت الأول، وقوله "إن المحب عن العذال فى صمم" و "وعدول الدمع والسقم" و "لا سرى بمنكتم" و"لا دائى بمنحسم". هذه أمثلة فقط .

وثـانى الملاحظات أن الأبيات لها قوة أسر منقطعة النظير فأنت تحس حين تقرأها– وتسـمع الصوفية ينشدونها بأنغامها المختلفة، تكاد تشعر وكأنك انتقلت فى الزمان والمكان فعايشت ما يعايشه الشاعر، فكأنك بتعبير الصوفية انتقلت إلى مقاماتهم وأحوالهم، ونسأل عن السـبب فنعـتقد حيناً أنه صدق الشاعر فى التعبير، ونقول حيناً آخر إنه شفافية النفس، أو نقول إنه حسن اختيار الألفاظ، وهى ذات دلالات صوفية حانية.

وقـد يكـون كل ذلك صحيحاً ولكن الظاهر والمستتر خلف العبارات ووراء الصور البيانـية وبين الأسطر هو الحلم الإنسانى الذى يحمل الروح إلى السماوات العلا وبارئها، والإشـارات الصوفية التى تتجاوز محدودية الحواس ونسبية العقل ومعاناة النفس الأمارة إلـى حيـث تصل إلى الانسجام المطلق ولو للحظات يسيرة، فتعيش كالحالم الذى يتسامى على كل المنغصات ولو لبرهة يسيرة. إنه الاستمتاع الحدسيّ المباشر الذى ليس فيه إرهاق عقـل ولا انشغال بال، ولعل التشبيه بالموسيقى يسعفنا، فالمقطوعة الموسيقية العذبة تدخل قلبك بلا استئذان، وتنساب فى سمعك بتلقائية فلا تستشير أنت عقلك ولا حواسك : أأقبلها أم لا؟ بل تجد نفسك تشدو بها وترددها مع العازفين وكأنك واحد منهم أو وكأنك والكون من حولك قد توحدتم فى ذات واحدة لا فروق ولا قيود.فالذات والموضوع أُصبحتا شيئاً واحداً وزال الفاصل والحجاب المانع. إن فى القصيدة روح تفاؤل مشبوب تسرى خلال عباراتها لتصـنع منها كلاً متكاملاً أكبر من مجرد مجموع أبياتها. وهذا التفاؤل يستتر خلف الدمع المهراق والأرق البادى. [٢٦٠]

وفى العصر المملوكى:

ازدهـرت العمـارة الدينـية، فانتشـرت المسـاجد الجامعة أو المدارس التى عدها

([٢٦٠]) تتبدى إذن فى هذه الأبيات – كما فى القصيدة كلها- سمات الشعر الرومنسى بمفهومه الحديث.

المؤرخون نماذج الجامعات الأوربية الحديثة، وعمرت القاهرة بالوكالات والأسواق. ولكن النهضـــة آنذاك لم تستمر على نفس الوتيرة إذ حدثت كبوات اقتصادية وسياسية حدت من انطلاقهـــا. [٢٦١] وقد انعكست هذه الأوضاع على الشعر فشهد تنوعاً لا بأس به، إذ عرف البلّيق وهو نوع من الزجل الماجن، وازدهر الدوبيت (البيت مزدوج القافية) والكان وكان والمواليا، وشـاعت فـيها جميعاً المحسنات البديعية والألعاب اللفظية التى ميزت الشعر المملوكـى سـيما القصـائد الفكاهية التى نظمها الشعراء مثل الجزار والحمامى والخياط والـورّاق والكحّـال، وألقـابهم تدل على وظائفهم. كما تطور على يد ابن دانيال نوع من المســرح البسيط عُرِف بخيال الظل، وانتعش الأدب الشعبى فبلغ ذروة ازدهاره، ممثلاً فى أدب السـير والليالى العربية... وهذا الثراء الأدبى جدير بالدراسة المتأنية لتعديل كثير من الأحكام السريعة التى أطلقت على الأدب المملوكى [٢٦٢] .

ومن طريف الشعر الفكاهى هذان البيتان **لسراج الدين الوراق** (ت ٦٩٥ هـ) وفيهما تلاعب لفظى جدير بالملاحظة :

واخجلـتى وصَـحائِفى سـودٌ غـدتْ	**وصـحائفُ الأبـرارِ فـى إشـراقِ**
وموبِّـخٍ لـى فـى القـيامةِ قـالَ لـى:	**أكـذا تكـونُ صَـحائفُ الـورّاقِ؟** [٢٦٣]

وقـد نسج الشاعر مجموعة من العلاقات حول اسمه (الورّاق) فتخيل من يوبّخه يوم القـيامة ويلومه على اسوِداد صحائفه بينما صحائف الأبرار مشرقة ناصعة، مصطنعاً هذا الموقـف الخـيالى الـذى يجمعه بمن يوبخه يوم القيامة، فاستغل الشاعر دلالات الكلمات المتفاوتة ليرمز إلى معنى مبتكر، فكلمة (صحائف) هنا تشير للدلالة الدينية بمعنى صحائف الأعمال، والصحائف السود يرمز لونها إلى الشر وسوء العمل، وإشراق صحائف الأبرار

([٢٦١]) عـن العصر المملوكى راجع: ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة،النويرى: نهاية الأرب، المقريزى: السلوك، محمود سليم: عصر سلاطين المماليك، قاسم: دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى.

([٢٦٢]) راجع: فايز على: الأدب المصرى، ٣: ٦٢، ٦٩ - ٧٠.

([٢٦٣]) ومن قول السراج أيضاً :

كم قطعَ الجودُ من لسانٍ قلّدَ فى مدحِهِ النحورَا

فها أنا شاعرٌ سراجٌ فاقطعْ لِسانى أَزِدْكَ نُورَا

وهنا يستخدم التورية باسمه، فالمقصود قطع لسان السراج أى فتيله وليس قطع لسان الشاعر.

يشير إلى نقيض هذا، والتناقض هنا يزيد المعنى وضوحاً ويؤكده. والموقف العام وإن بد فكهـًا مضحكاً فهو ينطوى على جِدّ ما بعده جد : إنه موقف الحشر والحساب ! أنقول إن الشاعر استخدم أسلوب الميلودراما ؟ لعل هذا جائز .

✍ وأما الشعر فى العصر التركى العثمانى (١٥١٧ – ١٨٠٥):

فينــبغى ألا نحكم بضعفه وفساده قياساً على تردى الأوضاع السياسية وتفشى المظالم الاجتماعية كما حدث فى أواخر العصر المملوكى ، صحيح أن الشعر اتجه أحياناً لتسجيل الأحــداث التاريخــية بحســاب الجُمَّــل، كما أفرط الشعراء فى فنون المحسنات البديعية المصطنعة المتكلفة، ولكن الأمر لا يخلو من وجوه مشرقة، فظهرت نماذج فريدة من شعر التصــوف لدى البكريين مثلاً ومنهم محمد وأبو المواهب البكرى. كما أزدهر شعر المديح النبوى والتشفع بالرسول كما عند عبد الله الشبراوى .

كما ازدهر شعر الوصف، فنجد الشبراوى يصف الجزيرة والخليج المصرى وجمال النــيل، بينما يصف الشهاب الخفاجى تراكم السحب ولمعان البرق وجريان النسيم، وشعر الغــزل أصبح زاهراً أيضاً فى ذلك العصر الذى يُرمى عادة بأنه عصر انحطاط وتخلف. علــى حين واصل الأدب الشعبى مسيرته وازدهاره، ومما وصلنا منه قصيدة أبى شادوف التى شرحها الشربينى، وقصائد حسن الحجازى وهى قصائد هامة جداً لما تكشف عنه من أوجــه القصــور والأدواء الاجتماعــية فتنقدها نقداً لاذعاً بناء، فتذم أهل الدجل والشعوذة وتحذر منهم [٢٦٤] .

وإذا كان عبد الله الإدكاوى قد اشتهر بمدائحه فى السيدة نفيسة؛ فإن عبد الله الشبراوى قــد عــرف بشعره الرقيق فى التوسل بالإمام الحسين بن على وجده الرسول محمد عليهم جميعاً سلام الله ورضوانه . يقول الشبراوى :

رســولَ اللــهِ ضـاقَ بــىَ الفضـاءُ	وجــلَّ الخطــبُ وانعــدمَ الإخــاءُ
رســولَ اللــهِ إنــىَ مســتجيرٌ	بجــاهكَ والــزمانُ لــهُ اعــتداءُ
وبــى وجــلٌ شـديدٌ مـن ذُنوبــى	ومــــا أدرى أعفــــوٌ أم جَــــزاءُ

(٢٦٤) فايز على: الأدب المصرى: ٣: ٤٦ ، ٧٠ ، ٤: ٢١١

وما كانت ذنوبى عن عنادٍ	ولكن بالقضا غلب الشقاءُ
وظنى فيك يا طه جميلٌ	ومنك الجود يعهد والسخاءُ
وحاشى أن أرى ضيماً وذُلاً	ولى نسبٌ بمدحك وانتماءُ
وأنت أجلّ من ركب المطايا	وشيمتك السماحةُ والحياءُ

والقصيدة فى رونقها ورقتها وصدقها تذكرنا بقصيدة الإمام الشافعى" دع الأيام تفعل ما تشاءُ " وهى تعبر عن اعتقاد أهل العصر بالقضاء، وتشف عن توبة صادقة، وحب شديد للرسول ﷺ يفضى بالشاعر إلى التوسل به (٢٦٥) .

وأنت تلاحظ أن نداء الشاعر لرسول الله تارة، وطه تارة أخرى فيه فرط الرجاء والأمل والاستجارة، التى يعبر عنها الشاعر فى البيت الثانى :إنى مستجير ...وهو يستخدم كلمات ذات دلالات رمزية لعل أوضحها: الإخاء والزمان والقضاء والشقاء والسماحة. ...وفى تعبيراته فرط المحبة والتفضيل للرسول.

وما أهلّ **العصر الحديث مع حمله نابليون (١٧٩٨-١٨٠١م)** حتى استهلت مصر نهضتها الحديثة إبان حكم محمد على، وإن سبقت ذلك بوادر وإرهاصات منذ عهد على بك الكبير. ولن نخوض فى تفصيلات تاريخية عن التاريخ والشعر فى تلك الفترة، فقد تناولناها فى دراستنا عن الأدب المصرى، فعرضنا لشعر إسماعيل الخشاب وعلى الليثى وحسن العطار ومحمود صفوت الساعاتى– الذى اعتبره العقاد فى **"شعراء مصر وبيئاتهم"** أهم شاعر فى الفترة التى سبقت ظهور البارودى ومدرسته. ثم انتقلنا لشعر البارورى، فقارنا بينه وبين الحكماء القدامى سيما بتاح حتب الوزير الحكيم، والبهاء زهير، والشعراء الأمراء كأبى فراس، والمتنبى الذى يعتبره البعض من أعظم شعراء العربية، وحللنا بعض أشعاره فى أغراض مختلفة، وناقشنا آراء النقاد فى شعره، وأوضحنا كيف تميز فى شعره، وعبر عن الروح المصرى أصدق تعبير. (٢٦٦)

---

(٢٦٥) المرجع السابق: ٣: ٨٦.وفيه إشارة لمراجع أخرى.

(٢٦٦) المرجع السابق، ٤:١٣٨، وقارن: الروح المصرى ، وهو دراسة مقارنة بين أدب البارودى وتعاليم "بتاح حتب".

وفــى دراستنا عن "**الروح المصرى فى أدب بتاح حتب والبارودى**" أوضحنا إلى أى حد عبرت غزليات البارودى والأغانى الغزلية المصرية القديمة عن نفس الروح الإنساني والســمات الاجتماعية إلى حد بعيد.وضربنا لهذا مثلاً قصيدة مصر للبارودى، وخصصنا منها أبياتا نذكر منها قوله:

بنفســى وإن عــزّت علــىّ ربيــبةٌ	**مـن العيـن فـى أجفـان مقلـتها فـترُ**
فــتاةٌ يــوّدُ الـبدرُ تحـتَ قِـناعِها	**ويخطـرُ فـى أبـرادِها الغصْـن النضـرُ**
تــريكَ جُمـانَ القطـرِ فـى أقحوانــةٍ	**مفلّجــةِ الأطــرافِ قــيلَ لهــا ثغــرُ**
تديــنُ لعينَــيْها ســواحرُ بــابلٍ	**وتســكرُ مـن صَـهباءِ ريقـتِها الخمـرُ**

وقارنّاها بما جاء فى القصائد القديمة فى وصف المحبوبة:

"**فإذا قبلتها وفتحت شفتيها أحس بأنى قد انتشيت دون أن أتذوق الجعة** "..."الحبيبة مــثل حقــل(تملؤه) أزهار السوسن(اللوتس)، وصدرها مثل تفاح الحب ...إن حاجبها فخّ لصــيد الطــيور مصنوع من خشب الــ (مرو)، وأنا البطة التى أوقعتها الدودة فى الفخ " وقلنا فى تعليقنا على الأبيات :" والعين باب النفس عند ابن حزم، وكانت العيون مادة هامة فــى الشعر العربى، وهى قبل هذا كان لها دور كبير فى الأسطورة: عين حور التى ترمز لفــداء أبيه أوزير، وكانت الشمس والقمر عينى السماء (حور) . ورع له عينان : الشمس والقمر، وثمة عين ثالثه ــ أو مجازية ــ هى حتحور إلهه الجمال ... والعين اتخذت تميمة للوقاية من الشر والحسد، ومن هنا ارتباطها بالسحر والبطش والفتك فى شعر الغزل : تفتك بالعقل والقلب معاً كما تصور أبياتُ البارودى، وسحرها يتأبى على العلاج[٢٦٧] .

يقــول رشيد يوسف عن شعر البارودى: "وجاءت عباراته فخمة تتخذ صفة الخطابة والارتجال، وجاء شعره غنياً وجزلاً، يحمل فى ثناياه الانفعالات الشخصية مصورة أحسن تصــوير، ولــيس هــذا فحسب، بل تجد عنده التصوير الذاتى الذى جاء حصيلة للتجربة الخاصــة والمعانــاة عند الشاعر. فجاء شعره أيضًا انعكاسًا للأحداث وتصويراً للتجارب الإنسانية المؤثرة " . [٢٦٨]

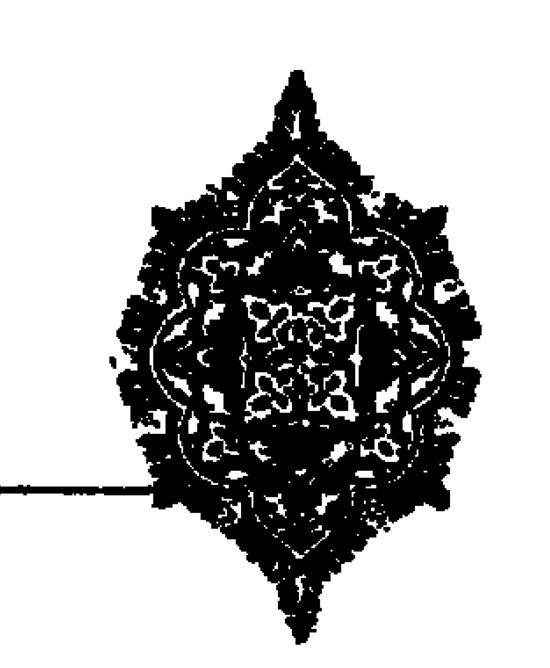
---

(٢٦٧) المرجع السابق، ٨٧ – ٨٨.

(٢٦٨) رشيد يوسف، تاريخ الآداب، ٢: ٤١٠.







الرومنسية الحديثة والرمزية

مقدمـــة

لعلـــنا أوضـــحنا كيف نشأ الشعر العربى فى أكناف الطبيعة أيام الجاهلية : الطبيعة بحلوهـــا ومـــرها، خيرها وشرها- إن كان فى الطبيعة شر. ونستطيع أن نقول إن الشعر آنـــذاك كـــان كالضياء الطبيعي حاملاً كل الدرجات والأطياف، وربما كان ذلك سرّ قوته وجماله فى الوقت ذاته. وإذا كنا قد أوضحنا حتى الآن نصيب الشعر العربى من الرومنسية والرمز قديماً؛ فإننا الآن بصدد تناول المنحى الرومنسى والرمزى فى الشعر الحديث، فإذا بنا أمام تيارات شتى مثل مدرسة الديوان وجماعة أبوللو وشعراء المهجر الذين انتظموا فى الـــرابطة القلمية أو سواها وغيرهم ممن انتسب لهذه المدرسة أو تلك ومنهم إبراهيم ناجى وعلى محمود طه .

إبراهيم ناجى (١٨٩٦-١٩٥٣م)

طبيـــب، شـــاعر، رقـــيق النفس، عاش محباً للآخرين مؤثراً لهم على نفسه، تأثر بالدراســـات النفســـية، والأدب الرمزي، والرومنسية. هيأ له والده أحمد ناجى جو الثقافة الرفـــيعة فكـــان يقـــيم الحلقات العلمية والأدبية لأهل بيته، فيشرح لهم ما يقرأ من قصص ودواويـــن . [٢٦٩] . عُـــرف بثقافته الواسعة، وتأثر بالشعر الكلاسيكى سيما شعر المتنبى والشـــريف الرضـــى ثم بشعر شوقى ومطران، وإضافة لهذا تأثر بديفيد هربرت لورنس صـــاحب الدعـــوة إلـــى الشعر الجديد، وبودلير رائد الرمزية الحديثة، كما ترجم لفيودور ديستايفسكى قصته الشهيرة " الجريمة والعقاب" ، فدراسة الطب لم تلهه عن الأدب، يقول نـــاجى "أخذت أدرس الطب على طريقة فنية، فقد كنت أبتدع لرفاقى الصور وأخترع لهم

(٢٦٩) صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٣: ١٩٨.وقارن :شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر، ١٥٤- ١٥٨.

مـــن فـــنون الكتابة ما يعينهم على الحفظ" [٢٧٠] ، جُمع شعر ناجى فى ثلاثة دواوين هى : وراء الغمـــام ولـــيالى القاهرة والطائر الجريح. وله يعزى تطوير موسيقى الشعر بدرجة كبيرة [٢٧١]، يقول واصفا حالها وقد انتظرته ولم يأت إلا بعد رحيلها :

يـا مَـن طواهـا اللـيلُ فـى بـيدائهِ	وهـــاً مفـــزّعةً علـــى ظلمائِـــهِ
تتلفّتيـــن إلـــىّ فـــى أنحائِــــهِ	لهفَ الفؤادِ على الشريدِ التائهِ [٢٧٢]

ونعرض هنا نموذجاً للرمز فى قصيدته العودة :

هـــذه الكعـــبةُ كـــنّا طائفِـــيها	والمصـــلّين صـــباحاً ومســـاءْ
كـم سَـجدنا وعَـبدنا الحُسـنَ فـيها	كـيف باللـهِ رَجعـنا غُـرباءْ؟ [٢٧٣]

والشـــاعر يتحدث عن بيت الحبيبة أو الحبيبة نفسها وكأنها الكعبة: رمز التقديس الذى يطاف حوله، والطواف أيضاً رمز للحب الشديد الذى يصل إلى حدّ العبادة، والشاعر يـــتحول إلى طائف يؤدى مناسك الحب ويصلى فى محرابه صباح مساء أى على الدوام، ولعلـــه استخدم الجمع الحقيقى فى "كنا –والمصلين وسجدنا وعبدنا" لا للدلالة على الجمع فهـــو يـــتحدث عـــن نفسه وحسب، ولكن للدلالة على قوة الاستغراق فى الفعل. وقد أبدع الشـــاعر صوراً طيبة مثل: سجدنا وعبدنا الحسن، فهى ترشح الاستعارة الواردة فى البيت الأول عن الطواف. وأما رجوع الشاعر غريباً فرمز قوى لحال الاغتراب واللوعة الناجمة عن فقد الحبيب.

وإن كنا لن نستطيع الاستطراد فى تناول شعره فلا أقل من أن نذكر بعض أبيات تلك القصيدة :

دارُ أحلامـــى وحـــبّى لقيَتْـــنا	فـــى جمـــودٍ مـــثلما تلقـــى الجديـــدْ

([٢٧٠]) صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٣: ١٩٩.

([٢٧١]) نفس المرجع وصفحاته.

([٢٧٢]) ديوان إبراهيم ناجى، ١٢٥.

([٢٧٣]) ديوان إبراهيم ناجى، ص ١٣.

أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا ... يضحكُ النورُ إلينا من بعيدْ
... موطنُ الحُسنِ ثوى فيه السأمْ ... وسرتْ أنفاسُهُ في جوِّهِ
وأناخَ الليلُ فيه وجثمْ ... وجرتْ أشباحُهُ في بهوِهِ
والبِلى أبصرتُهُ رأيَ العِيانْ ... ويداهُ تَنسجا ن العَنكبوتْ
صحتُ يا ويحكَ تبدو في مكانْ ... كلُّ شيءٍ فيه حيٌّ لا يموتْ

وأما الأطلال – وهي إحدى قصائده الشهيرة – فترمز إلى الحب الذي تداعى وانهد وأصبح مجرد ذكريات، وناجي – في رأى محمود الربيعي – يستقي في قصيدته هذه من منابع الرومنسية والعذرية والصوفية، ويتغزل بالحسن المعنوي غير المادي، وتبدو نزعته القدرية في إقراره بتدخل القدر في مصير الإنسان وتحديد سعادته أو شقائه في حبه، وأما الريح فإحدى الرموز الهامة في قصيدته إذ يحاول بها الشاعر أن يذوو ذكريات الإساءة والتعاسة في الحب.

يقول مصطفى السّحرتي: "إن افتتان ناجي الموسيقي بلغ الذروة وقد تأثر بموسيقا كثير من شعراء الشرق، فإيقاعات ناجي الموسيقية تساير معانيه وتتلون بانفعالاته وعواطفه، رقيقة حنون عند الهدوء وثائرة عالية الجرس في ثورة نفسه وغضبتها" [٢٧٤]

علي محمود طه (١٩٠٢- ١٩٤٩م)

شاعر رُومنسي عاش حياة منعمة، وطاف ببلادِ أوربا إذ زار إيطاليا وسويسرا والنمسا، ويمتاز شعره ببساطة التركيبات واستحداث التشبيهات كما يقول شوقي ضيف وقد يرجع هذا إلى اطلاعه على شعر البحتري وشوقي ومطران وغيرهم، فضلاً عن أعمال **بودلير** الرمزية **ولامرتين**، "وهو رقيق الألفاظ متألق التعابير، جيد اختيار الكلمات يعتني عناية خاصة بالموسيقى الشعرية، يكثر من وصف الطبيعة والجوانب المترفة من الحياة". ويقول الشاعر عن نفسه: "لم أتأثر بأحد من الشعراء والأمر لا يتعدى الإكبار

([٢٧٤]) مصطفى السحرتي، شعراء مجددون، ٩٨. وبين الدراسات القيمة دراسة نقدية أسلوبية للعلّامة شكري عيا عن قصيدة "خواطر الغروب" لإبراهيم ناجي (في :دراسات في الشعر العربي لشفيع السيد :مكتبة الشباب، ١٩٩٠ ص١٨٣ –١٩٥).

والإعجـــاب، وإنمـــا تأثرت بأبي العلاء والبحترى وبيرون وموسيه ولامرتين، ودى فيني والخيام وابن الرومى وأبى تمام" [٢٧٥] ويعتبره ضيف أكثر الشعراء توفيقاً فى صناعته بعد شـــوقى. يتميز شعره بالرمزية المجنحة والرومنسية واتساع دائرة الإبداع. فقد ترجم على سبيل المثال الأغنية المصرية القديمة عن "الرياح الأربعة" التى كشفها درايتون عام ١٩٤٢ ، فـــنقلها من الفرنسية فى شعر عذب الموسيقى. وللشاعر قصائد فى الطبيعة يتجلى فيها تحليلـــه الجيد لأزماته وعواطفه، إذ تميز بالقدرة على الاستبطان وإن لم يكن فكره عميقاً. كذلك انفعل بقضايا عصره، فصور فى شعره فساد الأحزاب، وغنى لفلسطين مستصرخاً" [٢٧٦]

أصدر أول دواوينه عام ١٩٣٤ وهو "**الملاح التائه**" ثم أصدر **ليالى الملاح ثم أرواح وأشـــباح، ثـــم زهرة وخمر** ... [٢٧٧] وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع: الشوق العائد، وبعـــده بسنتين أى فى سنة ١٩٤٧ ديوانه الخامس: شرق وغرب [٢٧٨] وتوفى عام ١٩٤٩ عقب تعيينه وكيلاً لدار الكتب [٢٧٩] .

أرواح وأشباح:

فى هذا الديوان نجد أشباحاً تهيم على وجوهها، مصورة أشخاصاً يرتبطون فى سياق أسطورى. فلدينا سافو التى ترمز لدلالات نفسية بعينها، إذ هى كاهنة الرذيلة، وربة الشعر الغـــنائى، وأما صاحبتها بليتيس فهى شاذة مثلها، ويعلل العلماء الانحراف الجنسى عندهما وعـــند مثـــيلاتهما بالشـــعور العميق بالازدراء والامتهان من الجنس الآخر.وفى شخصيـــة هرمـــيس – إله الحكمة اليوناني، والصورة الإغريقية لتحوت المصرى.نجد طباعاً متنافرة تجـــتمع فيها، فهو ذو وظائف روحية وأخرى مادية، خير وشرير، مصدر الإلهام للشعراء وإلـــه اللصوص والعارف بالمرأة ويجسد الشاعر مشكلة اجتماعية ثالثة هى حب الظهور، واخـــتار لتجســـيدها تاييس الراقصة اللعوب التى تخلب ألباب الرجال، فهى لا تتذوق طعمًا

([٢٧٥]) أنور الجندى، الشعر العربى المعاصر، ٤٥٤ ، شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر ١٦١ – ١٦٨ .

([٢٧٦]) فايز على، الأدب المصرى، ٤: ١٥٦ – ١٥٧ .

([٢٧٧]) عز الدين منصور، دراسات نقدية ، ١٣١، هيكل، موجز، ٢٠١ .

([٢٧٨]) عز الدين منصور، دراسات نقدية،١٣١-١٤٣، وقارن: ديوان على محمود طه، ص٣٩٥ وما بعدها.

([٢٧٩]) قارن: هيكل، موجز، ٢٠١ .

للحـياة بدونهم. ولعل تشابه شخصيات كثيرة من بني البشر في مواقفهم الفكرية على تباعد البلدان والأماكن يوحي لنا بأن الشاعر مال إلى الاعتقاد في تناسخ الأرواح أي حلولها الآن في أجساد بينما كانت يوماً ما في صحبة الآلهة من قبل ...

وأمـا المشكلة الرابعة فهي الوهم والخيال، ويحضرنا تمييز كوليردج بينهما فالخيال ثـري مجمّع أما الوهم فمفرّق. وقد رمز على طه للخيال بأرفيوس الشاعر الإغريقي الذي كـان لإنشاده سحر أخضع الوحوش في غابها، وقد أحب يوريدس، بيد أنها قضت في ليلة زفافها حين لدغتها إحدى الأفاعي.

وأما شخصية السامري في ديوان طه فترمز للمفسدين في الأرض، وهو الذي صنع لقوم موسى عجلاً ذهبياً ذا خوار فعبدوه من دون الله وخرجوا عن طاعة موسى وربه. كذلك يرمـز الشاعر لمشكلة أخرى هي الاعتقاد بالخرافات، وجسد رمزه في شخصية "ماتا" الإله المنـتقم لعـذراء التابو الأفريقية، وهي فتاة بارعة الجمال تعتقد القبائل الأفريقية في غرب أفريقيا بأن الآلهة تغضب لها إذا مسها أحد بشر، فتثور الطبيعة إذ تقذف البراكين بحممها، وتعصـف الرياح وتطغى البحار، وتلتمع البروق انتقاماً لتلك المقدسة.ويصور في شخصية موسـى قدرة الاستهواء: استهواء الرجل للمرأة، إذ يحكى أن موسى ساعد ابنتي الشيخ لما أرادتـا سـقي الغنم، وكان بأرض مدين، فسقى لهما، واصطحبته إحداهما وتدعى صافورة لوالدها، واتفق أن تزوج بها.

ورمـوز علـى طـه تعكـس موهبته في فهم طباع البشر، وشاعريته بل مقدرته القصصـية فـي التعبـير المجـازي الرمـزي عـن الأفكار المجردة والأنماط السلوكية والاجتماعـية، وقد ساعده التحليق في أجواء الأسطورة على نسج ملامح شخصياته . (٢٨٠)
ويبدأ الديوان بقصيدة المعراج التي أولها :

إلـى قمّـةِ الزمـنِ الغابـرِ سَـمَتْ ربّـةُ الشـعرِ بالشـاعرِ

ويصـور الشاعر حذق بليتيس في الإيقاع بالعشاق، وهي الشاعرة الخرافية، فنجدها

---

(٢٨٠) ديوان علي طه،٤٠٢.

تقول:-

أدلّلُه هذا الفتى بالجمالِ وأُسمعه من رقيقِ الغَزلْ

وأورِثُه جنّةً بالرّحيقِ وأحرِمه رشفاتِ القُبلْ

إلى أن تحرّقَ أعصابَهُ ويصرَعه طائفٌ من خَبَلْ (٢٨١)

ثم تتحدث بليتيس شارحه دور المرأة بالنسبة للفنان، فهى ملهمته التى تهبه بلا حدود ليبدع، ولكنه جاحد لكل أياديها عليه، لا يعنيه فى النهاية إلا الشهرة والوصول إلى المجد :-

ألم ينسَمَ الخلدَ من عِطرِها ؟ ألم يعبدِ الحسنَ فى زهرِها ؟

ألم يقبسِ النّورَ فى فجرِها ؟ ألم يسرِقِ الفنّ مِن سحرِها

شَفتْ غلةَ الفنِّ حتى ارتوَى وإن دنّسَ الفنٌ من طهرِها

وهامَتْ على ظمأٍ روحُها وكم ملأوا الكأسَ من خمرِها

وتمشى الحياةُ على نورِهِ وما نورُه غيرُ عينِ امرأهْ

خطيئَتها قصةُ المُلهمـيـ ـن وإغراؤُها الفَرحُ المفتَقَد

بأرواحِهم يرتقون الخلو دَ على سُلّمٍ من متاعِ الجسَدْ

ولو لم تكنْ لهوَى فنّهم صريعَ الظلامِ قتيلَ الحسدْ

وما الفنّ إلا سعيرُ الحياةِ وثورتُها فى محيطِ الأبدْ

والشاعر يرمز لإلهام المرأة بالعطر والزهر، والفجر والسحر، ويأتى بالصور الرمزية الملائمة، فالشاعر ينسم الخلد من عطرها - الذى هو ضمناً مصدر الحياة الخالدة له بما يتيح له الإبداع الشعرى أو الفنىّ من الشهرة. وهنا يجمع الشاعر بين الجمال والتعبّد ـــ علـى نحو ما فعله الشابى فى "صلوات": ألم يعبد الحسن فى زهرها ؟ فكأنها روضة غنّاء مزهرة وهو يتعبد للحسن فيها. والتعبد بلا ريب رمز لانشغال حواسّه بجمالها واستغراقه فى تأمله.

وتستمر الصور فى عبارات حسنه التقسيم فيها ما فيها من مراعاة النظير والصور

---

(٢٨١) ديوان على طه، ٤١١.

البلاغية إلى أن نصل للبيت الرابع، فنجدها امرأة ظمآنة تروى الرجال حتى يسكروا ويثملوا، والظمأ هنا يرمز لحيرة تلك المرأة واضطرابها، والسّكر أو ملء الكأس من خمرها رمز للعطاء غير المحدد من جانب والشره غير المحدود من جانب آخر، وإنما هو يرمز كما يبدو للاحتياج المتبادل بين الطرفين .

ويرى أنس داود أن على طه جرّد أساطيره وشخصياتها من ماضيها التاريخى، ليحرّكها هو حسبَ ما يراه ويعتقده، ومن ثم صارت شخصيات (غير نامية) يتلخص دورها فى النطق بالحوار الذى كتبه الشاعر. ومعنى هذا أن الشاعر فرض نفسه على شخصياته بدلاً من أن يدعها تعبر عن نفسها بالحوار الدرامى الذى يتعقّد ليصنع العقدة الدرامية مع نمو تلك الشخصيات فى واقعية روائية. ويخلص الناقد إلى أن الديوان أخذ شكل الحوار واطّرح الشكل الغنائى للقصيدة، وإن ظل بعيداً عن الدراما لصيقاً فى قربه من المضمون الغنائى للقصيدة. وفى عبارة أخرى أن الحوار لم يؤدّ الدور الدرامى المنشود. يقول أنس داود: إن شخصيات على طه جاءت "مجردة عن ماضيها التاريخى والأسطورى لا تتحرك مثيرة له فى نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر، وتعبر عن نزعات لا صلة لها- تاريخياً وأسطورياً – بماضيها..بل لا تتحرك أصلاً فالحركة التى تؤدى بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد فى "أرواح وأشباح" لأنها لا تصنع شيئاً غير الحوار الذى أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة [٢٨٢] .

إننا إذن بصدد عمل ليس فيه من الدراما إلا الحوار الذى خطط له الشاعر. ونحن نتساءل مع أنس داود: أين الشخصيات النامية المتطورة التى نحس بالتعايش معها ومشاركتها؟ وأين المواقف الحاسمة والانقلابات الدرامية؟ بل أين الحدث الرئيسى وما دونه من حوادث فرعية تنسج معه العمل الدرامى المؤثر. هذه تساؤلات هامة لابد من أن نطرحها قبل أن ننتقل لشعر واحد من الرومنسيين الجدد وهو الشابى.

([٢٨٢]) أنس داود، الأسطورة فى الشعر العربى، ٥١٣.

أبو القاسم الشابي (١٩٠٦-١٩٣٤م)

مقدمــة

فــي قــرية الشــابية إحــدى قرى تونس الخضراء وُلد أبو القاسم في أسرة تقليدية محافظة، فكان أبوه ذا ثقافة دينية إذ درس بجامع الزيتونة وجامع الأزهر. وقد تُوفي الوالد عــام ١٩٢٩م وكــان طبيعــياً أن ينشأ الطفل في مهاد الثقافة الدينية، فارتحل لدراسة اللغة العربــية ومبادئ الدين في الكُتاب والمدرسة، ولا شك أن أسلوب التعليم الذى كان بدائياً لم يــرقه وإن أثر فيه طيلة عمره القصير المديد. وما لبثت موهبته الشعرية أن تفتحت وهو لم يــزل فــي الثانــية عشرة من عمره، فشدا بالشعر صبياً غريراً، واتجه منذ حداثته للشعر الغَــربي، فقرأه مترجماً وتأثر به. فجمع إلى الثقافة العربية الصرفة نوعاً حديثاً من الثقافة الغربية التى عنى بها أصحاب مدرسة الديوان كالعقاد والمازني، وشعراء المهجر، بنزعتهم الرومنسية فتأثر بهم خاصة بشعر جبران خليل جبران.

وفتح ذلك له الباب أمام شعر لامرتين وشيللى وبيرون ودى فيني وغيرهم. ويبدو أن الحماسة لهؤلاء غرست فيه التمرد على الكلاسيكية بكل أنواعها، فطفق يعارضها وإن تأثر بها في البداية، وظل يحاول الفكاك من قوالب البحور التقليدية فينظم شعره على بحور خفيفة أو مجزوءة ويغير من قوافي القصيدة الواحدة.

ويظهــر فــي شــعره الصراع الأبدى بين إرادة الحياة والموت، أو صراع الوجود والعدم، ومن ورائه تتراءى فلسفة القوة التى نادى بها نيتشه (ت ١٩٠٠م)، وتنبثق من بين عــباراته روح الــتحدى والمغامــرة والطموح وكأنه يتأسى الفلاسفة الوجوديين والمؤرخ توينبي، ويبدو أن مرضه الصدرى زاد في نفسه حب الطبيعة فارتمى في أحضانها، وشرع يغني للحياة والحب والزهور الذاوية، وطفق يرثى الطفولة الضائعة أو الجنة الموعودة،وهذه كلها رموز تتكرر في شعره على نحو ما سنوضحه فيما بعد، وقد كان شعره عصارة فؤاده الــذى داهمــه الحزن واعتصره الألم، فإذا به يبدو في القصيدة الواحدة متفائلاً مقبلاً على الحــياة ثــم لا يلبث أن يرتد إلى أفق التشاؤم والعدمية، يقول عز الدين إسماعيل في تقديمه لديوان الشابي: "إذن فمعانقة الحياة في صميمها من شأنه أن يولد هذه النشوة: نشوة التعرف

على حقيقة الكون وحقيقة الوجود. والمعرفة امتلاك وهى من ثم قوة." [٢٨٣]

وقد راسل مجلة أبوللو فى آخر حياته وعقد العزم مع محررها أحمد زكى أبو شادى علـــى طـــبع ديوانه "أغانى الحياة" الذى ظهر بعد وفاة الشاعر إذ عاجلته المنية عام ١٩٣٤ لتضـــع نهاية لشاعر فذ أثرى ديوان العربية وكان يرجى منه الكثير لو امتد به الأجل وهو شـــاعر مهجـــرى الـــروح وإن لم يعش فى المهجر وكان تأثره بجبران خليل جبران تأثرًا واضحاً. [٢٨٤]

الخصائص الفنية فى شعر الشابى:

هـــا نحـــن نجمل ما أوجزناه من خصائص تميز بها شعر الشابى وإن جمعت بعض تلك الخصائص أو كلها بينه وبين غيره من شعراء عرب وغربيين.

(١) الولع بالأسطورة:

رفـــض الشابى رفضاً قاطعاً أن يكون للشعر العربى بعد أسطورى ثرى. فعنده أن الشـــعر اليونانى وحده اكتسب ثراء أسطورياً عريضاً ومن ثم خيالاً وثاباً فاض معينه على الشعراء الرومنسيين الغربيين، فاتجه لمحاكاتهم محاكاة كاملة فى رأينا. ولو أنه نظر للشعر العـــربى نظرة أكثر موضوعية لأنصفه وأفاد منه الكثير فى أسلوبه وأخيلته ومعانيه. ولعل أجلـــى قصيدة لهذا التأثر الكامل هى "برميثيوس" أو سارق النار" التى سماها نشيد الجبار" [٢٨٥]، وبرميثـــيوس عملاق تحكى عنه الأسطورة اليونانية أنه سرق النار وحملها للبشر – وهى لا شك رمز النور والهداية والعلم .. الخ. لذلك عاقبه زيوس كبير الآلهة، فقام بتقييده فى قيود حديدية وشده إلى صخرة، ثم تركه كى ينهش النسر الكاسر من لحمه قطعةً قطعة إمعاناً فى عذابه، وزاد على هذا أن كل قطعة تنهش تتجدد وتدب فيها الحياة من جديد، ولكن هرقل أنقذ بروميثيوس، فقتل النسر وخلصه من براثنه وقام بإطلاق سراحه. وقصيدة الشابى علـــى هـــذا النحو تعبر عن إرادة الحياة وحب الإنسان لها وتوقه، فالشوق للحياة هو صميم

([٢٨٣]) ديوان أبى القاسم الشابى ، المقدمة بقلم عز الدين إسماعيل، ٢٣. وقارن:رجاء النقاش:أبو القاسم ،٢٩-٣٣.

([٢٨٤]) عـــن التعريف بالشابى راجع: رضوان إبراهيم: شعراء العرب المعاصرون، ١٥٩ – ١٦٦ ، ديوان الشابى: المقدمة بقلم عز الدين إسماعيل، رجاء النقاش : أبو القاسم الشابى، ٢٢ – ٤٩ . إيليا الحاوى: ٥ – ٨ .

([٢٨٥]) راجع ديوان أبى القاسم الشابى، ص ٤٤٠.

الحياة، والعزم أساس لها، وبدون الشوق والعزم لن يتحقق الانتصار على الألم ولا تتم المعرفة، وهذا المعنى يتكرر كثيراً عنده:

"فويلٌ لمن لم تَشُقْهُ الحياةُ :. مِن صَفعةِ العدمِ المنتصرْ"

وتبدأ القصيدة بقوله:

سأعيشُ رغمَ الداءِ والأعداءِ ... كالنسرِ فوقَ القمةِ الشماءِ
أرنو إلى الشمسِ المضيئةِ هازئاً ... بالسحبِ والأمطارِ والأنواءِ

ويتصاعد إيقاع الإرادة حتى نجد الشاعر يتحدى القدر قائلاً:

وأقولُ للقدرِ الذي لا ينثني ... عن حربِ آمالي بكلِ بَلاءِ
لا يُطفئُ اللهبَ المؤجَّجَ في دَمي ... موجُ الأسى وعواصفُ الأرزاءِ
فاهدِمْ فؤادي ما استطعتَ فإنه ... سيكونُ مثلَ الصخرةِ الصّماءِ
.. سأظل أمشي رغمَ ذلكَ عازفاً ... قيثارتي مترنِّماً بغِنائي
أمشي بروحٍ حالمٍ متوهّجٍ ... في ظُلمةِ الآلامِ والأدواءِ [٢٨٦]

(٢) إرادة القوة وإرادة الحياة:

يبدو الشابي متأثراً بفريدريك نيتشه (١٨٤٤ – ١٩٠٠م) في كثير من تعبيراته المنتشرة في ديوانه، وتظهر بتركيز واضح في "فلسفة الثعبان المقدس" الذي يستخدم أسلوب الدهاء في حواره مع الشحرور الطيب للإيقاع به في مصير مؤلم تعس. ولعله يعبر بهذه الخرافة عن دهاء الفلسفة الاستعمارية التي لم تأل جهداً – سيما في القرن التاسع عشر – في الاستحواز على العالم وفرض سيطرتها على الشعوب واحتلال أراضيها. [٢٨٧]

([٢٨٦]) هنا يتضح لنا جلياً روح التحدي والتمرد عند أبي القاسم، وهو روح مطرد الظهور في قصائده الأخرى مثل: إرادة الحياة – إلى الشعب – الأشواق التائهة راجع ديوان الشابي، قارن: النقاش: أبو القاسم الشابي، ٦١–٦٤.

([٢٨٧]) ديوان الشابي، ٤٨٤ وقارن مقدمة عز الدين إسماعيل.

وهـذه الفلسفة التى طبقها الساسة الغربيون كانت ثمرة لتعاليم نيتشه الذى نحا على الأخلاق المسيحية ونعتها بالضعف وسماها أخلاق العبيد، ونادى بأن يسعى الإنسان إلى مزيد من التطور والترقى متأثراً بفكرة النشوء والارتقاء لدارون، وغاية هذا التطور ظهور الإنسان الأسمى أو السوبرمان: ***Supermann*** الذى يرفض أخلاق العبيد هذه، وينتهج نهج إرادة الحياة وامتلاء الحياة، فينحو نحو القوة فى سلوكه. (٢٨٨) .

ولا يخفى تأثر نيتشه بفكرة العود الأبدى التى نادت بها الرواقية، وهذا العود يصب فى صالح ترقى الإنسان دورةً بعد دورة، وهو تصور أسطورى واضح حاوله نيتشه أن ينسق ما بينه وبين فكر فلاسفة التطور. وقصيدة الشابى تضم خمسة وثلاثين بيتاً عبارة عن حوار بين الشحرور الحالم والثعبان الطماع. ففى مطلعها نرى الكون مشرقاً حالماً فى وقت الربيع (الأبيات من ١ إلى ٤)، والشحرور شاد يرقص ولكنه يدهش لظهور الثعبان فيخاطبه خطاباً يكشف عن سذاجته (٥-١٣) ويستمرّ الحوار سجالاً بين الثعبان وضحيته ، إذ يبرر الثعبان دائماً استخدام القوة والغدر . والقصة كلها رمزية تذكرنا بخرافات ليسنج التى تحيل بدورها إلى كليلة ودمنة وإيسوب وخرافات سينون خعمواست إلى أن تصلنا بالخرافات القديمة . (٢٨٩) وأبيات المقدمة تلعب دوراً رمزياً أيضاً إذ ترسم لنا صورة وردية للحياة :

"كان الربيعُ الحيُّ روحاً حالماً غضَّ الشبابِ معطّرَ الجلبابِ

والشحرور والثعبان رمزان للخير والشرّ ، وبينهما حوار يعكس صراع الأضداد فى هذه الدنيا :

---

(٢٨٨) تأثر نيتشه بفلسفة التطوريين: داروين ووالأس وسنبسر، ومهد للمذهب الوجودى. وعرض نظريته فى أخلاق القوة فى: هكذا تكلم زارادشت وعدو المسيح .. وبدا فى أسلوبه الأدبى تأثره بالأسطورة، وله كتاب: مولد التراجيديا عام ١٨٧٢.

(٢٨٩) عن خرافات سينوز بن رمسيس الثالث راجع: برونر: الأدب المصرى ترجمة : فايز على:١٦٤، وفايز على: الأدب: ٢: ١٣٤- ١٣٥. وفى دراستنا عن الروح المصرى أوضحنا تأثر أمبرتوإيكو فى رواية "اسم الوردة" بمثل تلك الخرافات القديمة: راجع: الروح المصرى، صـ ١١٦وما بعدها.

"والشاعرُ المسرورُ يرقصُ منشداً	للشمسِ فوقَ الوردِ والأعشابِ
شعرَ السعادةِ والسلامِ ،ونفسُهُ	سكرى بسحرِ العالمِ الخلابِ
ورآه ثعبانُ الجبالِ ، فغمَّهُ	ما فيهِ من مرحٍ وفيضِ شبابِ

(٣) العلاقة القوية بالطبيعة :

يذهب النقاد دوماً إلى أن الرومنسية تميزت بحب الطبيعة حباً يبعث على الارتباط الدائم بها ويصل إلى حد تقديسها . فنجد الشاعر الرومنسى وقد اندمجت نفسه بجزئيات الكون من حوله ليستنطقها بما يحسّ به من مشاعر . ولعل أصدق مثال لهذا شعراء الطبيعة وشعراء البحيرات الذين أشرنا إليهم مَن قبل . بيد أننا أوضحنا بما فيه الكفاية أن ثمة نماذج قديمة لشعر الطبيعة لم تعىَ بهذه الأوصاف التى يزعم النقاد أنها وقف على (الرومنسية) الغربية بمعناها الاصطلاحى المحدد . وهنا مكمن الخلاف، فالشعر القديم تحققت فيه شروط الرومنسية إذ وجدناه مرتبطاً بالطبيعة مستلهماً الأسطورة سواء بسواء: نجد هذا فى معلقة امرئ القيس حين يصف الليل وصفاً وجودياً شعورياً أو يصف الفرس أوصافه الأبدية المعروفة التى تتجاوز الوجود المتعين له ، أو يصف السيل الذى يعيد إلى الأذهان ذكريات الطوفان . كما نجدها عند شعراء الوصف الأمويين كالعجاج وذى الرمة ، وشعراء الغزل العذرى والمحقق على السواء ، وفى شعر الطبيعة عند البحترى وأبو نواس وابن الرومى والمتنبى وأبى فراس وغيرهم ، كما نجدها فى شعر الحب الإلهى والمديح النبوى والتصوف على تعدد طبقات شعرائه [٢٩٠] .

يحكى عن **فيكتور هوجو** أنه حزن حزناً شديداً حين أدركت ابنته المنية ، ولم يشفه من هذا الحزن إلا هروبه للغاب بعيداً عن باريس وزحامها ومدنيتها . [٢٩١] ونعلم أن

---

(٢٩٠) لم نتطرق فى دراستنا هذه لشعراء الصوفية مثل الحلاج وابن عربى، كما لم نتناول شعر البحترى أو أبى تمام أو ابن المعتز أو أبى نواس وغيرهم من الشعراء العباسيين. راجع دراستنا عن:التصوف الإسلامى(مخطوط)

(٢٩١) يرى العلامة القط أن شعراء الاتجاه الوجدانى – وهى التسمية المفضلة عنده للرومنسيين العرب – يلجأون إلى الذات والطبيعة تعبيراً عن رفضهم لما يجدونه من فساد فى النفوس والمجتمع وطغيان المادة على أقدار

الشـــابى وجد ضالته كذلك فى الطبيعة حين أعياه سقم البدن والروح ، فوجدها الأم الحانية والملجأ من الكرب والمجيب عن التساؤلات على نحو ما خاطبها فى قصيدة "إرادة الحياة " .

هــذه النظرة المتصوفة للطبيعة اعتبرت للأسف أنها حكر على الرومنسيين ، فبأى حــق ندّعــى هــذا ؟ إن عودة الشاعر الحديث – أيا كانت قوميته – من حياة المدينة إلى أحضـــان الطبيعة تعدّ أمراً جللاً ، فما بالنا بالشعراء الجاهليين الذين عاشوا طيلة حياتهم فى طبيعة بدوية صحراوية فيها من بواعث التأمل ودواعى الحيرة والسؤال ما فيها ؟

إن الشـــاعر الحديث حين يرجع للطبيعة يصطحب معه بعض أدوات المدنية إن لم يكــن كلها مهما يكن رجوعه جذرياً،فهو كالذى يستضىء بالمصباح الكهربائى، فى حين كان سلفه الجاهلى كالذى يعيش فى غمرة الضياء الطبيعى:ضوء الشمس ونور القمر والنجوم ، فأيهما أقرب إلى الطبيعة وأيهما أكثر نصيباً من وحيها وإلهامها نترك الإجابة للقارئ الفطن.

على أية حال يتجلى ميل الشابى للطبيعة فى جنبات شعره ، فيظهر مثلاً فى قصيدة "إرادة الحياة " وفى "الجنة الضائعة " و "الزنبقة الذاوية "وبقايا الخريف " و "أغانى الرعاة " . فيقول فى الأخيرة مثلاً مخاطباً شياهه التى يرعاها :

وإذا جِئْـــنا إلـــى الغـــابِ وغطّانـــا الشَّـــجَر
فـــاقطفى مـــا شـــئتِ مـــن عُشـــبٍ ، وزَهـــرٍ وثَمَـــرْ
أرضـــعتهُ الشـــمسُ بالضـــوءِ ، وغـــذّاهُ القمـــرْ
وارتـــوى مـــن قطَـــراتِ الطّـــلِّ فـــى وقـــتِ الســـحرْ

بينما يقول فى الجنة الضائعة متحسراً على عهد الطفولة الذى ولّى :

أيـامَ لـم نعـرِفْ مـن الدُّنـيا سـوى مـرَحِ السـرورْ
وتتَبُّـعِ الـنحلِ الأنـيقِ وقطـفِ تـيجانِ الـزهورْ

= الـناس وصـلاتهم فـيه. راجع: القط: الاتجاه الوجدانى، ص ٢٨١ – ٢٨٢. وقارن:رجاء النقاش: أبو القاسم الشابى، ص ٥١ – ٥٢ .

وتسلّقَ الجبلِ المكلّلِ بالصنوْبرِ والصّخورْ
وبناءِ أكواخِ الطفولةِ تحتَ أعشاشِ الطيورْ

بينما نجده يخاطب مفردات الطبيعة فى " إرادة الحياة " :

وأطرقتُ أُصغى لقَصفِ الرعودِ وعَزفِ الرياحِ ووقعِ المَطرْ
وقالتْ لىَ الأرضُ لما سألتُ : أيا أُمُّ هل تكرهينَ البشَرْ ؟
أباركُ فى الناسِ أهلَ الطموحِ ومَن يستلذُّ ركوبَ الخطرْ ..

(٤) ملاحظات أخرى :

كذلــك يرى النقاد أن شعر **الشّابى** ***ذو طابع إنسانى رحب*** ، فهو مثالى متسامٍ فى نظرته للمرَأة بعشق جمالها الروحى، ويتعبد له، كما فى قصيدته "صلوات فى هيكل الحب" إذ تتداعى أفكار العذرية والقداسة والبراءة والجمال المطلق. [٢٩٢] ، اسمعه يقول:

يا لَها مِن وداعةٍ وجمالٍ وشبابٍ منعمٍ أُملودِ
يا لها مِن طهارةٍ تبعثُ التقديسَ فى مهجةِ الشّقىِّ العنيدِ
أىُّ شىءٍ، تُراكِ هل أنتِ فينيسُ تهادَتْ بينَ الورى من جديدِ
أم ملاكُ الفردوسِ جاءَ إلى الأرضِ ليحيى روحَ السلامِ العهيدِ؟

وأنت تراه فى شعره معانقاً للحياة حتى اللحظة الأخيرة – كما يقول عز الدين إسماعيل:

وإذا ما أبيتُمُ فاحملونا ولهيبُ الغرامِ فى شفتَيْنا
وزهورُ الحياةِ تعبقُ بالعطرِ وبالسِّحرِ والصِّبا فى يدَيْنا

ولعــل الموت هنا يبدو كظاهرة طبيعية مكملاً للحياة، ودورة الكون بجميع جزئياته، فالــزهور تزدهر ثم تذبل، والشمس تشرق ثم تغرب، والربيع يحل ولكن سرعان ما يخلى

---

(٢٩٢) فيرى عز الدين إسماعيل أنه يبحث عن جمال الروح وراء فتنة الجسد،فتهتز روحه للجمال المعنوى ويضرب أمثلة لهذا من "صلوات فى هيكل الحب".راجع:ديوان الشابى، المقدمة، ٢٨ – ٣٢.

الساحة للخريف ... إلى آخر تلك الظواهر [٢٩٣].

بيد أن الشابي بات كئيباً سقيماً مغترباً، فتحسّ به وكأنه يحترق من أجل الآخرين كالشمعة التي تذوى، فلا ينفك منشغلاً بمشاكل المجتمع والحياة انشغال المفكر المستغرق الذى يهتم بالكليات حتى غدا مغترباً فاراً إلى داخل نفسه، وبدا عازفاً عن الحياة كئيباً مهما تضاحكت الحياة. ولعل ملالته وسأمه من الحياة ـ وقد أفضيا به إلى العزلة – تتجليان فى شعره، فنراه يكرر صوراً كئيبة يائسة.

من هنا نقول إن نظرة الشابى غلب عليه التشاؤم وإن بدا متفائلاً فى بعض المقاطع من قصائده. والواضح لنا أن الواقع المزرى الذى رسف فيه المجتمع آنذاك قد صدمه، فلم تصمد نظرته المتفائلة طويلاً أمام الاحباطات المتكررة.

✍ صلوات فى هيكل الحب :

تنتظم القصيدة ثمانية وستين بيتاً، وتضم عدة أغراض هى: وصف رقة المحبوبة وكم هى عذبة (فى الأبيات الخمسة الأولى) ثم ينتقل لوصف سر جمالها وجوهرها (من ٦ إلى ١٠) وبعد ذلك يصف وقعها فى نفسه (من ١١ إلى ٢١) ثم يعود لوصفها (٢٣ – ٣٠) ويعود كذلك لذكر ماهيتها (٣ – ٣٧) ثم إذا به يتعبدويبوح بأساه (٣٨ – ٥٤) كما يعود إلى وصف وقعها فى نفسه (٥٥ – ٦٤) وإلى التضرع والتبتل (٦٥ – ٦٨). ويبدو من تسلسل الأغراض كيف يقع الشاعر فى التكرار الذى يصل أحيانا إلى حد الإملال [٢٩٤].

(١) التغنى برقة المحبوبة وعذوبتها:

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ، كالأحلا	مِ كاللّحنِ، كالصباحِ الجديدِ
كالسماءِ الضحوكِ كالليلةِ القمرا	ءِ كالوردِ، كابتسامِ الوليدِ
يا لها من وداعةٍ وجمالٍ	وشبابٍ منعّمٍ أملودِ
يا لها من طهارةٍ تبعثُ التقدي	سَ فى مهجةِ الشقيِّ العنيدِ

---

(٢٩٣) ديوان الشابى، مقدمة إسماعيل، ٢٥ – ٢٧ .

(٢٩٤) انتقد العلامة الحاوى الشابى لتكراره المعانى والألفاظ فى غير موضع: راجع الحاوى: أبو القاسم الشابى، ص ٢٧ ، ٩٤ ...

يا لَها رقةً تكادُ يرفُّ الور   دُ منها في الصخرةِ الجُلمودِ

وأول ما نلحظه هو التعبير المباشر باستخدام الصفة والموصوف، وإن قدم الشاعر وأخّر كما في قوله: "عذبة أنت"، كما يستخدم الصفات بكثرة بل يكررها: منعم أملود-الشقى العنيد. وحتى أسلوب التعجب يكرره الشاعر ثلاثاً: يا لها ... والفكرة ذاتها تتكرر في تعبيرات سافرة مباشرة، فالمحبوبة عذبة والصباح جديد والسماء ضحوك و...، والتشبيه يتم بأداة التشبيه: الكاف، وهو مكرر أيضاً. وينتقد العلامة القط مثل هذا التكرار قائلاً: "على أن من الشعراء من تفتنه تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد متتابع، وكأنه يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك" ويضيف معلقاً على مطلع القصيدة التي نحن بصددها: "ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي أنتهى إليها الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعة في سياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل – ورؤية مضطربة" ويردف معلقاً على أسلوب الشابي في جملة من قصائده : " ونحسّ ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق ممتد ، ولا يبنى بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعي الحر للألفاظ وحده ، وأبيات لا ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل أحياناً بين كلمات معجمه الرومنسي المسرف بشيء من الأوصاف والأحوال والتشبيهات الموحية غير المفردة"(٢٩٥).

والشاعر بهذه الوسائل يرسم صورة مشرقة للمحبوبة ، ويضفي عليها صفات مثالية شبه مطلقة : العذوبة والطهارة والوداعة والجمال والشباب ...إلخ. يقول عز الدين إسماعيل: " فليس فيما وصف به محبوبته في هذا البيت – البيت الأول – صفة حسّية واحدة ... وحيثما تحركت في القصيدة طالعتك أوصاف الجمال المعنوي يحسّه الشاعر في محبوبته ، فهي ملاك الفردوس ، رسم جميل عبقري ، فجر من السحر ، روح الربيع ... حتى عندما يتوقف الشاعر عند مظاهر الجمال الحسيّة فيها إذا به ينقلها من مستواها الحسّي إلى المستوى المعنوي " . (٢٩٦) الأمر الذي يلقي في روعك أنك بصدد محبوبة مثالية غير

---

(٢٩٥) القط: الاتجاه الوجداني، ٣٦١ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

(٢٩٦) ديوان الشابي، المقدمة، ٣٠ – ٣١.

موجـودة فى الواقع أولاً ، وأن أوصافها وطريقة وصفها على هذا النحو لا تكاد تعبّر عن تجـربة شعرية ناضجة واقعية كانت أو خيالية . وربما كانت هذه الطريقة الأسلوبية محببة لـدى الشـابى والمهجريـين الذين اتخذوا من الأساليب الغربية مثلهم الأعلى ، ففى الشعر الإنجليزى مثلاً تغلب هذه السلاسة والوضوح بما يلائم اللغة الإنجليزية ، وقل مثل هذا فى الشـعر الفرنسـى ، وهـذا الأسـلوب يبدو متعمداً من الشاعر الذى بدا دائماً متمرداً على الكلاسيكية العربية فظل يصب عليها جامّ غضبه وحديد نقده.

وهـاهو إيلـيا الحاوى ينتقد استخدام الشاعر مثل هذه التعابير الواهية متعجباً مرة ومـتأوهاً تـارة أخرى ، وهى أوهن من أن توحى لنا بيقين فنىّ راسخ . وأما ألفاظ مثل : وداعـة وجمال فلا ترقيان إلى مستوى الوصف الشعرى ، وإن كانت لفظة أملود فى غاية التوفـيق ، وأما التشبيه ثمانياً – وإن بدا منتقداً – فيؤدى إلى إقرار اليقين النفسى وترسيخه لدى الشاعرّ ، فهو يؤكد ويلحف . ولعلّه يتضح لنا فى هذا الصدد مدى دلالة العبارات على نفسـية الشاعر القلقة أبداً التواقة إلى الهدوء والاستقرار بلا جدوى تقريباً . فألفاظه مكررة وتعبيراته مترادفة إن لم تكن متشابهة تكاد تدور فى نفس الدائرة الضيقة فلا تتجاوزها إلى حيث تحلّق فى أفق جديد ينير للمستمع أو القارئ . [٢٩٧]

وتـتكرر مـثل هـذه المآخذ فى كثير من قصائد الشابى كما لاحظ العلامة القط ، فالشابى يبدأ بصيغة لغوية بسيطة كالإضافة مثلاً ثم يمضى فيورد تلك الحشود اللفظية على طريقة تداعى الألفاظ ، مما يعكس قلقه وتحوله السريع بين اللحظات والمشاعر . ويضرب لذلـك مثلاً بقصيدة " قلب الأم " فى ديوانه " أغانى الحياة " ص١٩٧، [٢٩٨] إذ يعتمد صيغة الإضـافة كثيراً ، ولا يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة مثل قوله : لغو الطيور الشادية – ضوضـاء الجموع الصاخبة – لمعة البرق الخفوف ...إلخ – فإذا عدل عن صيغه الإضافة دأب علـى تكـرار المقابلة اللفظية كقوله : طروبها وكئيبها –رخيمها وعنيفها – بغيضها وحبيبها – حلوها ودميمها ...

ويأخذ الناقد القط على الشابى عدم خوضه فى تفصيلات يمكن أن يوحى بها كل لفظ

([٢٩٧]) الحاوى: أبو القاسم الشابى، ٧٧ – ٧٩ .

([٢٩٨]) القط: الاتجاه الوجدانى، ص ٣٦١ – ٣٦٣.

وكل مقابلة ..[٢٩٩]

ولعـــل البيتيـــن الأخيرين أكثر شاعرية من الثلاثة الأولى ، فالطهارة تبعث التقديس حـــتى فـــى مهجة الشقيّ العنيد ، وهى مبالغة توضّح المعنى ، والرقّة تكاد تنبت الورد فى الصخرة الجلمود ، فالتضاد واضح بين الرقة والجلمود ، والمبالغة مستحسنه إذ ينبت الورد فى الصخرة .

(٢) سرّ المحبوبة وجوهرها :

أيُّ شيءٍ تُراكِ؟ هل أنت فينيـ	ـسُ تهادَت بينَ الورَى من جديدِ؟
لتعيدَ الشبابَ والفرحَ المعلـ	ـنَ للعالمِ التعيسِ العميدِ
أم ملاكُ الفردوسِ جاءَ إلى الأ	رضِ ليحيى روحَ السلامِ العهيدِ
أنتِ...ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ	عبقريٌّ من فنِّ هذا الوجودِ
فيكِ ما فيهِ من غموضٍ وعمقٍ	وجمالٍ مقدّسٍ معبودِ

وهـــنا نلـــحظ تفاؤل الشاعر وقد انعكس فى استخدامه التعبيرات الموحية بالتفاؤل: فينـــيس إلهـــه الحب والجمال وهى تتهادى فى رقة ودلال، وهى تعيد الشباب والفرح للعالم التعس. بل هى ملاك الفردوس رسول السلام، أو الرسم الجميل العبقرى، والمحبوبة فيها ما يبعث على التقديس، ففيها الغموض والعمق.والتعبير الأسطورى واضح فى بعث فينيس فى هيـــئة المحبوبة، ولو أن الشاعر استنطق هذه الصورة الخيالية بعبارات شاعرية حقة لأمتع ســـامعيه، كمـــا يتضـــح استيحاء الأسطورة فى تعبد الشاعر وتقديسه للجمال (المستمد من فيـــنوس ربه الجمال). وكان باستطاعته أن يصيغ هذا التعبير القريب إلى النثرية فى صور خيالية.

لقـــد تخيل الشاعر محبوبته وكأنها فينيس جاءت لكى تنقذ العالم بالجمال والحب كما جـــاء المســـيح علـــيه الســـلام فى رأى إيليا الحاوى. وهو يقرر أن الشاعر لديه حنين إلى

([٢٩٩]) نفس المرجع السابق، نفس الموضع.

الأسطورة تائقا إلى العالم العلوى حيث التقت السماء بالأرض، فعاد ليشبهها به متحررًا من الوهم الرومنسىّ، ونلاحظ فى هذه المقطوعة تكرار الاستفهام الذى يفيد التعجب والانبهار المناسبين لتشخيص المقدس فى الأرضى الإنسانى، والشاعر موفق فى هذا.كما يتكرر ضمير المخاطب كثيراً، خصوصاً فى البيت التاسع.

وثمة تصوّر يبدو خاطئًا ولكنه شائع فى كثير من الكتابات النقدية، إذ يلحّ البعض على أن الرومنسيين ينظرون للجمال نظرة حالمة مثالية فلا يحفلون بالجمال الجسدى بل يتأملون ما وراءه من جوهر وجمال روحى ....إلخ. [٣٠٠] والرد على هذا يكون على عدّة أوجه: أن تصوير الجمال والحب فى الأساطير التى تأثر بها الرومنسيون لم يكن قاصرًا على الجانب الروحى وحده، وآية هذا تصوير إلهه الحب: أفروديت اليونانية (فينيس الرومانية) فى هيئة امرأة جميلة عارية وهى تخلع نعلها، وتصوير ميلادها من المحارة فى البحر، كما تضم الأسطورة الإغريقية مثلاً أعاجيب عن غراميات الآلهة الصريحة ومنهم زيوس كبيرهم.

وليس من قبيل الاستثناء أن يتغنى الرومنسيون بجمال الجسد وفتنته. فها هو السياب يقول عن ديوانه:

ولسوفَ ترتجُّ النهودُ أسًى	ويثيرُها ما فيه من نجوَى
ديوانُ شعرى ربّ عذراءَ	أذكرتها بحبيبِها النائى
فتحسسِت شفةً مُقْبلة	وشتيتَ أنفاسٍ وأصداءِ
فطوتك فوق نهودِها بيدٍ	واسترسلَت فى شبهِ إغفاءِ
ياليتَنى أصبحتُ ديوانى	لأفرّ من صدرٍ إلى ثانٍ [٣٠١]

(٤) وصف وقع الحبيبة فى نفس الشاعر-الأبيات من ١١ إلى ١٤:

١١-أنتِ..ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السحـ	ـرِ تجلَّى لقلبىَ المَعمودِ
١٢-فأراهُ الحياةَ فى مُونقِ الحسـ	ـنِ وجلّى له خفايَا الخُلودِ

([٣٠٠]) هذا الرأى الشائع بين النقاد – راجع مثلاً: هيكل، موجز، ٢١٢.

([٣٠١]) راجع الأبيات فى: إيليا الحاوى: بدر شاكر السياب، ٣٣ – ٣٤.

١٣-أنتِ روحُ الربيعِ، تختالُ في الدنيـ ـــا فتهتـزُّ رائعاتُ الـورودِ
١٤- وتهبُّ الحياةُ سكرى من العطـ ـــرِ ويدوي الوجودُ بالتغريدِ

هنا يَبلغ الشاعر الذروة فى وصف أثر حبيبته وجمالها وسحرها فيه، فإذا هى فجر السحر وروح الربيع، وهنا يتأكد ارتباط وجدانه بالأسطورة (السحر والروح) والطبيعة (الفجر والربيع) وإشراق الحبيبة وتجليها على نحو ما يتجلى الفجر تصاحبه بهجةٌ تشتمل الشاعر والطبيعة، فتكشف الخفايا لقلبه المعمود وتختال الدنيا فتهتزُّ الورود الرائعة، وتسكر الحياة من العطر وينتظم الوجود كله مردداً نشيده.

والألفاظ فيها قوة الإيحاء بالوجد والنشاط والحيوية: فجر – مونق – تجلى وجلى – تختال – تهتز – تهب – يدوى (يدوّى) ...وتشف العبارات عن البهجة والسعادة الروحية: فجر من السحر – وهذا تعبير جيد عن الجمال والفتنة، فالفجر يوحى بالبداية الأولى والنقاء، والسحر مرتبط بالجمال فى الخيال الشعبى والأسطورة. وثمة تعبيرات مماثلة: مونق الحسن – خفايا الخلود – روح الربيع – تهب الحياة سكرى .. وهى تحمل المستمع إلى آفاق روحانية محلقة فوق المادة جانحة إلى الخلود.

الأبيات من ١٥ – ٢٢ :

١٥. كلما أبصرتكِ عيناي تمشيـ ـــنَ بخطوٍ موقَّعٍ كالنشيدِ
١٦. خفقَ القلبُ للحياةِ، ورفَّ الزهـ ـــرُ في حقلِ عمريَ المجرودِ
١٧. وانتشت روحيَ الكئيبةُ بالحبـ ـــبِّ وغنَّتْ كالبلبلِ الغِرِّيدِ
١٨. أنتِ تُحيينَ في فؤاديَ ما قد ما ـــتَ في أمسيَ السعيدِ الفقيدِ
١٩. وتُشيدينَ في خرائبِ روحي ما تلاشى في عهديَ المجدودِ
٢٠. من طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفـ ـــنِّ إلى ذلكَ الفضاءِ البعيدِ
٢١. وتبثِّينَ رقةَ الشوقِ والأحلا مِ والشدوِ والهوى في نشيدي
٢٢. بعدَ أن عانقتْ كآبةُ أيامي فؤادي وألجمتْ تغريدي

والأبـيات تعبر عن حالتين متضادتين: حال الكآبة والوحدة التى تشتمل الشاعر قبل لقـاء الحبيبة، وحال الأنس والوجد حين تبدو لناظريه. فالعبارات واضحة فى تعبيرها عن كآبـته، مثل روحى الكئيبة، خرائب روحى، كآبة أيامى ... وفى مقابل هذا تفيض أوصاف الحبيـبة بالنشوة والسعادة الروحية، فخطوها موقّع منّسق مثل النشيد بما يوحيه من موسيقى وأداء منظم يطرب له القلب، وتتم المزاوجة فى البيت ١٦ بين بهجة القلب حين يخفق للحياة وتفتّح الزهور فى حقل العمر، وبين نشوة الروح وغناء البلبل... هذه المزاوجة تؤكد وفاق الروح والطبيعة، الذات والموضوع، والشاعر لا ينفك طامحاً إلى اللامحدود . "لانهائى متعلقاً بهمـا، يظهر هذا جليا فى البيت العشرين، فهو طامح للفن والجمال بل لل . اء البعيد، وهذا أفضـل تعبـير وأوضـحه عن علاقة الذات (المحدودة) بالكون (اللامحدود). وفى البيتين الأخيريـن تـتأكد هـذه العلاقة، فالحبيبة تبثّ فيه كل المعانى التى لا حد لها، مثل الشوق والشـدو والأحلام بعدما كانت حاله من الكآبة بمكان! وهنا تتحقق ملاحظة العلامة هيكل إذ يرى أن الرومنسيين بعامة يستخدمون التشبيهات المعنوية القائمة على التأمل. [٣٠٢]

والشـاعر كما ظهر فى المقاطع السابقة يظل محققا لمثاليته وانطلاق روحه الحثيث نحو الفضيلة والحب اللامادى، فنخاله قبسًا من نور أو روحاً من أثير. وهو فى هذا المنحى يتسربل بسربال الصوفية والمثالية .

(٤) عودة لوصف الحبيبة (٢٣ – ٣٠) :

٢٣. أنـتِ أنشـودةُ الأناشـيدِ غـنّا ... كِ إلـهُ الغـناءِ ربُّ القصـيدِ
٢٤. فـيكِ شبّ الشبابُ وشّحَهُ السـ ... ـحرُ وشـدوُ الهوَى وعطـرُ الـورودِ
٢٥. وتـراءَى الجمـالُ يـرقصُ رقصًـا ... قدسـيًّا علـى أغـانِى الوجـودِ
٢٦. وتهـادَت فـى أُفْـقِ روحكِ أوزا ... نُ الأغـانى ورقّـةُ الـتغريدِ
٢٧. فتمايلـتِ فـى الوجـودِ كلحـنٍ ... عـبقرىِّ الخـيالِ حُلـوِ النشـيدِ
٢٨. خطـواتٌ سـكرانةٌ بالأناشـيـ ... ـدِ وصـوتٌ كـرجعِ نـاىٍ بعـيدِ
٢٩. وقـوامٌ يكـادُ يـنطقُ بالألحا ... نِ فـى كـلِّ وقفـةٍ وقعـودِ
٣٠. كـلُّ شـىء موقّـعٌ فـيكِ حتى ... لفـتةُ الجـيدِ واهـتزازُ الـنهودِ

([٣٠٢]) هيكل: موجز: ٢٢٣.

يستمر الشاعر في نسقه الجمالي الهندسي الذي يكاد يستحوذ على كل تعبيراته وأبيات قصيدته. فتترى التركيبات المتشابهة التي تحمل الأوصاف المعنوية للحبيبة في شبه تكرار وئيد مستمر، يجمع نغم النشيد وإيقاعه، ورقص الجمال في قدسية وتعالٍ، والحقيقة أن الشاعر يحلّق في أجواء الرومنسية، فيصنع لوحة ساحرة تحدد إطارها تعبيراته الهندسية (علاقة الإضافة والصفة والموصوف ...)، فالحبيبة لا نكاد نرى لها جسمًا، والشاعر أبعد ما يكون عن وصف الأعين والشعر والنهود والخصر ... بل إنها تتحول إلى أحلى نشيد يردده رب الغناء، وهذه صورة محلقة في المثالية، وهي تقترن في البيت التالي بالشباب والسحر والهوى والورود. ومن رائق تعبيراته: شب الشباب، تمايلت كلحن عبقري، صوت كرجع ناي بعيد، فالحبيبة كما يصورها لنا مثل الأثير الذي ما انفك يتعالى ويتسامى، فهي إيقاع ونغم ولحن ... وفي البيتين الأخيرين يذكر قوامها وحركاته وبعض أجزائه دون خوض في الأوصاف الحسية وكأنها لازالت من المحرمات عنده. فبعدما وصف الخطوات في رقتها وخفتها بأنها سكرانة بالأناشيد، وصوتها بصوت الناي جعل من قوامها ما يشبه الآلة الموسيقية (تشبيه مجرد) لا تتحرك إلا في هندسة إيقاعية فريدة "في كل وقفة وقعود" وهي عبارة وعت الحركة والسكون في دقة متناهية. والتناسب والتناسق يشتملان هذا القوام من أقصاه لأقصاه، وقد ضرب الشاعر مثلاً بلفتة الجيد واهتزاز النهود، وهما معاً يوحيان بالحركة المفعمة بالحيوية ..... وهما من أعذب الشعر في رأي إيليا الحاوي، فالشاعر كأنه اكتشف موازين النغم والتناسب. وأما (الوقفة والقعود) في رأيه فتشرفان على تخوم الرمز لولا أنهما لفظتان نثريتان عاميتان [٣٠٣]

وفي صدد الجمال الروحي يقول عزّ الدين إسماعيل: "إن الشابي لا ينكر على الحسان الفاتنات حسنهن وفتنتهن، ولكنه كدأبه ينظر إلى هذا الحسن وهذه الفتنة بوصفهما عرضاً ينبغي تجاوزه إلى الجوهر، إلى الروح. فما قيمة الحسن والفتنة في جسم مظلم الروح معتم السريرة؟!"[٣٠٤]

([٣٠٣]) الحاوي: الشابي/ ٨٦ .

([٣٠٤]) ديوان الشابي، المقدمة، ٢٧.

ونلاحظ مع العلامة الحاوى أن الشاعر يتعبّد للحب والجمال كما وشى بذلك عنوان قصـيدته [٣٠٥] ، وأنـه يتغزل بجمال تجريدى لا يكاد يقترن بالمادة لولا ما ذكره من الجيد والنهود، وحتى هذه ذكرها فى إطار الإيقاع المجرد لأبياته. ونتفق مع الناقد تماماً حين يقول إن الشـعر الإنسـانى يحتاج إلى شيء من الواقعية بل الحسية كى لا يفقد طعمه الإنسانى. فالشـابى فـى تصـورنا يصـف ما وراء المحبوبة وما وراء المنظر ولكنه لا يقترب من الموضوع ذاته مما يضعف أثر عبارته رغم طلاوتها وجمالها.

ولا مـندوحة عن أن نقول إن العبارة الشعرية للشابى لا تزال قلقة متقلقلة تحمل لنا نصـف المعـنى فـى إشارات حالمة ذات رمزية لا شك فيها، لكنها تعيى بالنصف الآخر كالشـجرة الـتى تـنوء بحملهـا فتتكسر أغصانها. ورغم بلوغه ذروة الإجادة فى بعض التعبيرات إذا به يرتدّ ارتدادًا لا تطور فيه، ويقع فى دوامة التكرار الممل [٣٠٦].

(٥) العودة لماهية الحبيبة (٣١ – ٣٧) :

٣١. أنتِ .. أنتِ الحياةُ فى قدسِها السا	مِـى وفـى سـحرِها الشجىّ الفريدِ
٣٢. أنتِ .. أنتِ الحياةُ فى رقّةِ الـ	فجـرِ وفـى رونـقِ الربيـعِ الولـيدِ
٣٣. أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيكِ وفى عيـ	ـنيكِ آيـاتُ سـحرِها الممدودِ
٣٤. أنتِ .. أنتِ الحياةُ، كلّ أوان	فـى رُواءٍ مـن الشـبابِ جديـدِ
٣٥. أنتِ دُنيا من الأناشيدِ والأحلا	مِ والسحرِ والخـيالِ المديـدِ
٣٦. أنتِ فوقَ الخيالِ والشعرِ والفنّ	وفـوقَ النُّهَى وفـوقَ الحدودِ
٣٧. أنتِ قُدسِى ومَعبدِى وصَباحى	ورَبـيعى ونَشـوتى وخُلـودِى

والأبـيات فيها تكرار المعانى فضلاً عن تكرار العبارات الواضح فى بدايات الأبيات الأربعـة الأولى، وفيها تحميل كل الصفات اللامتناهية فى المحبوبة (المتناهية)، والمتناهى مهما يكن جميلاً ينوء بكل هذه الأوصاف فلا يحتملها كما ينوء بها تصور القارئ، أضف لهذا عمومية تلك الأوصاف وافتقادها للخصوصية التى هى فى رأينا أهم ما يميز الأسلوب

([٣٠٥]) الحاوى، الشابى، ٨٧ .

([٣٠٦]) الحاوى، الشابى، ٨٥.

الشـــعرى. فالمحبوبة هى الحياة وما تحتويه من قدسية وسحر ورقة الفجر ورونق الربيع ورُواء الشـــباب.. إلـــخ .. لا، بل هى فوق كل هذه كما يقرر فى البيت قبل الأخير، ولعل البيـــت الأخـــير أعطـــى المحبوبة قدراً من الخصوصية راجع إلى استخدام ضمير المتكلم المتصل: أنت قدسى .. معبدى .. صباحى .. إلخ ولعلنا نصيب إن أطلقنا على شعر الشابى لاسيما قصيدته هذه – تسمية "الشعر الذهنى" على غرار المسرح الذهنى الذى أبدعه توفيق الحكيم فى بعض مراحل تطوره الفنى بل على غرار شعر العقاد الذى اتسم بقدر كبير من التجريد والذهنية. فالقصيدة تشتمل على أكبر قدر من الأوصاف الذهنية المجردة. ولا نتفق مع الناقد العلامة عز الدين إسماعيل حين يقول فى تقديم الديوان معلقاً على هذه القصيدة: إن الشـــابى يبحـــث عن جمال النفس وراء فتنة الجسد، إذ لم يصف محبوبته صفة حسية واحـــدة، فهى ملاك الفردوس، وهى رسم جميل عبقرى وفجر من السحر وروح الربيع .. وهـــو يـــنقل مظاهـــر جمالها الحسى ذاتها إلى المستوى المعنوى، إذا به كمن يبحث عن الحقـــيقة الكلـــية والروح وراء التعدد والظاهر. ويقرر الناقد أن موقف الشابى من الجمال المعنوى موقف تهتز له الروح [307] أجل. عبر الشاعر عن كل هذا، ولكن بعبارات عامية نثرية، أو عبارات ذات هذيان انفعالى بتعبير إيليا الحاوى [308] رغم الفا[illegible]فعية الجميلة الـــتى ســـبقت هـــذه المجموعة من الأبيات. إذن فالشاعر حشد الصفات و[illegible] لم يُفلح فى تلبيســـها فى هـ[illegible]ـة المحبوبة، وهو من ثم لم يفلح أيضاً فى إقناعنا بأن ثمة محبوبة على هذه الهيئة أو أن ثمة تجربة شعرية لديه واقعية كانت أم خيالية.وأسلوب الشاعر الذهنى فى هذه القصـــيدة أقـــل كثيراً من حيث المستوى الفنى إذاقرّناه بأسلوبه الرشيق فى رثاء الطفولة العذبة، إذ ينقلنا معه إلى أجوائها وينجح أيما نجاح فى حملنا على مشاركته أحاسيسه.

(٦) أبيات التبتل (٣٨ – ٥٤) :

٣٨. يابـــنةَ الـــنورِ إنـــنى أنـــا وَحـــدِى   مَـــن رأى فـــيكِ روعـــةَ المعـــبودِ

٣٩. فدَعيـــنى أعـــيشُ فـــى ظلّـــكِ العـــذ   بِ وفـــى قُـــربِ حُســـنكِ المشـــهودِ

٤٠. عيشـــةً للجمـــالِ والفـــنّ والإلهـــا   مِ والطهـــرِ والسَّـــنَى والســـجودِ

٤١. عيشـــةَ الناســـكِ البـــتولِ يُـــناجى الرو   حَ فـــى نشـــوةِ الذهـــولِ الشـــديدِ

---

(٣٠٧) ديوان الشابى، ٢٨ – ٣١.

(٣٠٨) الحاوى:الشابى، ٨٧.

٤٢. وامنحيني السلامَ والفرحَ الرو   حيَّ يا ضوءَ فجريَ المنشودِ

٤٣. وارحميني فقد تهدَّمتُ في كو   نٍ من اليأسِ والظلامِ مشيدِ

٤٤. إنقذيني من الأسَى فلقد أمسي   تُ لا أستطيعُ حملَ وجودي

٤٥. في شعابِ الزمانِ والموتِ أمشي   تحتَ عبءِ الحياةِ جمِّ القيودِ

٤٦. وأماشي الورى ونفسيَ كالقبـ   ـرِ وقلبي كالعالمِ المهدودِ

٤٧. ظلمةٌ ما لها ختامٌ، وهولٌ   شائعٌ في سكونِها الممدودِ

٤٨. وإذا ما استخفَّني عبثُ النا   سِ تبسَّمتُ في أسًى وجمودِ

٤٩. بسمةً مُرةً كأنيَ أستلُّ   من الشوكِ ذابلاتِ الورودِ

٥٠. وانفخي في مشاعري مرحَ الدنيا   وشدِّي من عزميَ المجهودِ

٥١. وابعثي في دمي الحرارةَ علِّي   أتغنَّى مع المُنَى من جديدِ

٥٢. وأبثُّ الوجودَ أنغامَ قلبٍ   بلبليٍّ مكبَّلٍ بالحديدِ

٥٣. فالصباحُ الجميلُ ينعشُ بالد   فءِ حياةَ المحطَّمِ المكدودِ

٥٤. أنقذيني فقد سئمتُ ظلامي!   انقذيني فقد مللتُ ركودي؟

ولعل العبارة المفتاح لهذه المقطوعة هى الأمر الطلبى: انقذينى التى تظهر فى البيت الأخير وقبله فى البيت الرابع والأربعين، والعبارتان المماثلتان: امنحينى (البيت ٤٢) وارحمينى (البيت ٤٣)، فهى تعبر جميعاً عن حال اليأس والتشاؤم التى تفوح بها الأبيات: فنفسه كالقبر، والكون غارق فى الظلام، وهو متهدم .. إلخ ... ومهما يكن من أمر فثمة تعبيرات ناجحة صادقة مثل قوله: "ارحمينى فقد تهدمت فى كونٍ من اليأس .." و "فى شعاب الزمان والموت أمشى ... " و "بسمة مُرة كأنى أستل من الشوك ذابلات الورود" فالتشبيهات ناضجة والعبارات موحية ناقلة للأحاسيس وإن تكن متشائمة. وهنا يحضرنا تعريف تولستوى (١٨٢٨ – ١٩١٠م) الأديب العظيم للفن (والأدب) بأنه القدرة على نقل الأحاسيس والانفعالات للآخرين باستخدام رموز اللغة [٣٠٩] وعلينا أن نعترف بمقدرة الشابى على إسقاط مشاعره الحزينة فى ألفاظ معجمه الشعرى ، وقد قرنها بالوقار بل العبادة والتقديس،

([٣٠٩]) تولستوى أديب فيلسوف، ألف "القوزاق" ١٨٦٣ والحرب والسلام (١٨٦٥ – ١٨٦٩) وأناكارنينا .. نادى بالسلام وعدم العنف .. ألف فى الأخلاق والدين والجمال. من آخر أعماله موت إيفان إيليتش والحاج مراد وكرويتسر سوناتا والبعث .. وهو من أشد النقاد نقداً لنظرية الفن للفن، فالفن عنده يعبر عن الواقع ويهدف لتغييره، والأدب تعبير باستخدام عبارات اللغة (الرموز الخارجية) للتعبير عن انفعالات صادقة.

وكأنه ناسك قديم يتعبد لإلهة الحب، فأنت تحس بأن ثمة تياراً شعورياً يمتد بين ألفاظ مثل: النور – ضوء فجرى – اليأس والظلام فى مقابلها، ومثل ذلك المقابلة بين الظلمة والصباح الجميل ...

ولا يمنع هذا من ملاحظة أن الألفاظ عنده مع غزارة حشدها تطغى على إبداع الصورة، ولعلنا فى هذا نلتقى مع ما لاحظه العلامة القط فى غير موضع من دراسته عن الشعر الوجدانى، إذ لاحظ قلق بعض القوافى فى قصائد الشابى، وكثرة مرادفاته وغرابة مشتقاته.[٣١٠]

بيد أننا يجب أن نلاحظ أمراً هاماً وهو أن الشابى لا يزال معبراً فى قصيدته عن مشاعر المراهقة وما فيها من تصورات مثالية جامحة وأحلام يقظة. وأحسب أن المقام لا يحتمل مزيداً من التعليق، ولننتقل الآن إلى الغرضين الأخيرين، وهما كما لاحظنا على سائر أغراض القصيدة تكرار لتكرار.

(٧) عالم الحب وعودة لوصف وقع الحبيبة فى نفس الشاعر:

آه .. يا زهرتى الجميلةَ لو تدريـ   ـنَ ما جدَّ فى فؤادى الوحيدِ
فى فؤادى الغريبِ تُخلقُ أكوا   نٌ من السحرِ ذاتِ حسنٍ فريدِ
وشموسٌ وضّاءةٌ ونجومٌ   تنثُرُ النورَ فى فضاءٍ مديدِ
وربيعٌ كأنهُ حُلمُ الشا   عرِ فى سكرةِ الشبابِ السعيدِ
ورياضٌ لا تعرفُ الحلكَ الدا   جى ولا ثورةَ الخريفِ العتيدِ
وطيورٌ سحريةٌ تتناغَى   بأناشيدَ حلوةِ التغريدِ
وقصورٌ كأنها الشفقُ المخضو   بُ أو طلعةُ الصباحِ الوليدِ
وغيومٌ رقيقةٌ تتهادَى   كأباديدَ من نثارِ الورودِ

وفى هذه الأبيات ينقل لنا فؤاد الشاعر الهادئ هدوءًا حزينًا شيئاً من الألم اللذيذ، يظهر فى "الزهرة الجميلة" رغم "الفؤاد الوحيد والغريب"، وتشرق نفس الشاعر ومعها آذاننا ونفوسنا مع "حسن فريد" و "شموس وضاءة" ونجوم تنثر النور ... وربيع .. ورياض لا تعرف الحلك وطيور سحرية .. إنه هدوء النفس المشع بالأمل الجديد، وهنا نلحظ البعد

---

(٣١٠) القط، الاتجاه الوجدانى، ٣٥٢.

الدرامـــى الـــذى يـــتكرر – ولا عيـــب فى تكراره – فى أكثر من قصيدة، فالشاعر ارتبط بالطبـــيعة وجزئياتها وأدرك دورتها بين الربيع والخريف وبين الحياة والموت وبين الرجاء واليأس .. وليس العيب فى إدراك هذا التكرار الذى هو سمة الطبيعة وقانونها، ولكن العيب فى تكرار التعبيرات وإملال المستمع ...

وهـــنا تصدق ملاحظة الناقد إيليا الحاوى إذ يرى تلك التعبيرات ميسورة صادقة مع خلوها من الرونق والوهج [٣١١]

ونأتى الآن إلى قافلة الختام: الأبيات (٦٥ – ٦٨)، وفيها يتبتّل الشاعر فى محرابه ويتضرّع من جديد:

وحـــرامٌ علـــيكِ أن تهدِمـــى مـــا	شادَهُ الحسنُ فى الفؤادِ العميدِ
وحـــرامٌ علـــيكِ أن تسـحقى آمـــا	لَ نفـــسٍ تصـــبُو لعـــيشٍ رغـــيدِ
مـــنكِ تـــرجو ســـعادةً لـــم تجدْهـــا	فـــى حـــياةِ الـــورى وسـحرِ الوجـــودِ
فالإلـــهُ العظـــيمُ لا يـــرجُمُ العـــبـ	ـدَ إذا كـــانَ فـــى جـــلالِ الســـجودِ

ولعل الرمزية الطاغية فى البيت الأخير تفصح عن عنوان القصيدة ومحتواها وحجر أساســـها، ففيها تشبيه ضمنى خفى للمحبوبة بالإله وللشاعر بالعبد المتهجد الخاشع المتبتل. ويســـبق البيـــت الأخير تضرُّعات مثل تلك التى يلهج بها الحجيج، وإن انطوت ضمناً على تحمـــيل المحبوبة الذنب فيما حلّ به من يأس وهلاك، ولعلنا نلاحظ مدى ابتذال تلك الفكرة التى تظهر كثيراً فى شعر الغزل التقليدى.

([٣١١]) الحاوى، الشابى، ٩٠.



الخاتمة

فى ختام دراستنا يعترينا بعض الأسى ويحدونا بعضُ الأمل، أما الأسى فدواعيه كثيرة، مــنها أننا لم نستطع أن نحيط فى هذه الدراسة بنماذج كثيرة من الشعر القديم فى عصوره المختلفة. وما أُحسبنا قادرين على ذلك فضلاً عن أن نحيط بنماذج كافية من إبداع كل شاعر على حدى،فما أكثر الشعراء الذين لم نتناول أعمالهم ! وإذا كانت أى دراسة مهما بلغت من الضــخامة والإحاطة لا يمكن أن تشمل كل هؤلاء فلعلنا نتدارك هذا فى أعمال أخرى مقبلة تنصبّ على شعراء بأعينهم.

وإذا كان الشعراء القدامَى – رغم شهرتهم – لم يحظوا بالنصيب الذى يستحقونه من دراســات النقد الحديث فإن مصيبتنا فى المعاصرين أفدح. وكان فى تخطيطنا أن نضم لهذه الرسالة عدًدًامنهم مثل محمد وجدى شبانة ، وأحمد عبد الهادى ... ولكن المؤسف أن أحدًا لا يكاد يسمع بهؤلاء الشعراء المعاصرين إلا إذا كان من رواد الندوات القليلة المحدودة التى تجمعهــم ليلقوا قصائدهم مرة هنا ومرة هناك. أما نشر أعمالهم والتعريف بها فى الندوات القلــيلة المحــدودة الــتى تجمعهــم ليلقوا قصائدهم مرة هنا ومرة هناك. أما نشر أعمالهم والــتعريف بها فى الندوات العامة واللقاءات التليفزيونية والإذاعية أو طرحها للمناقشة على صفحات الجرائد فأمر لم يزل من قبيل المستحيل.والمزرى بنهضتنا الحديثة ألا نولى هؤلاء المبدعيــن العناية المناسبة فى وسائل الثقافة والإعلام اللهم إلا فى هذه المناسبة أو تلك. ولا عجب أن يتوقف كثير منهم عن الإبداع أو تتجه قلة منهم تحت إلحاح ظروف الحياة اليومية إلى التكسب بكتابة الأغانى أو يتعثر البعض منهم ويتنكب طريق الإبداع.

وأمــا الأمــل فــيحدونا أن تتــنامى الجهود الأهلية المخلصة التى ما انفكت تشجع الموهوبيــن بنشر أعمالهم ومكافأتهم، وإن تكن جهودًا فردية فى أغلب الأحوال، فأين منها دعــم المؤسســات الثقافية والإعلامية الرسمية؟ كما أن العمل الأهلى لم يزل محاصرًا فى مجتمعاتــنا بيــن نظــرات الشــك والريبة منه والتضييق عليه بالقوانين واللوائح ومطارق الانتهازية والمادية الطاغية التى تهوى عليه كلّما حاول أن يشبّ عن الطوْق.

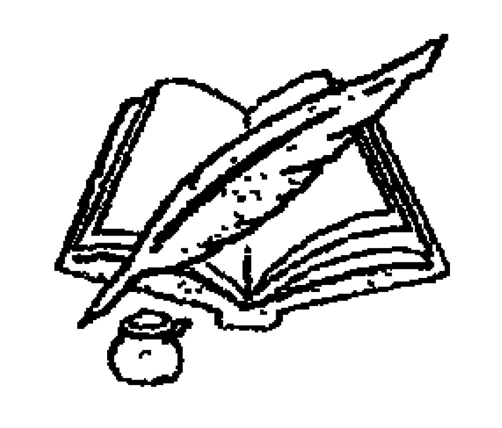
ومهما يكن من أمر فما أحوجنا إلى مراجعة تراثنا الأدبى من وجهة النظر الرمزية حـتى نقـف علـى ما فيه من دلالات وإشارات ستفيدنا أبلغ الإفادة فى تطوير رؤيتنا للغة والنقد، وتعميق معرفتنا بعلوم اللغة وفنون الأدب.إن الاهتمام بالجانب الرمزى فى اللغة أمر بالغ الأهمية من الوجهة المنهجية، فلا نُكرانَ للدور الذى يمكن للرموز أن تؤديه فى برامج التربـية والتعلـيم. وشـتّان بين دارسٍ لديه الرؤية التى تمكّنه من تحليل النصوص التى يدرسها أو يطالعها – علمية كانت أم أدبية وبين دارسٍ لا يعنيه إلا مجرد الإلمام السطحى! وشـتّان بين من يعى ما يقرأ وبين من لا يقرأ إلا مُرغمًا ليجتاز امتحانًا ويحصل على شهادة! عليـنا أن نعـيد الـنظر بجدية فى منهجية التعليم سيّما دراسة الآداب والفنون اللغوية حتى يمكننا أن نأمل فى ظهور عدد من النابهين المبدعين فى مستقبل الأيام.

المؤلف


قائمة المراجع



المراجــــع



أولاً : المراجع العربية

ابن الأثير الكامل فى التاريخ، القاهرة (بدون).

ابن الأثير«ضياء الدين»:المثل السائر، ط:١، مكتبة حجازى، القاهرة ١٩٣٥م .

ابن الشجرى (ت ٥٤٢هـ) أمالى ابن الشجرى، تحقيق محمود محمد الطناحى، ٣ أجزاء، مكتبة الخانجى، القاهرة.

ابن تغرى بردى (أبو المحاسن) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٥٦.

ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد) تاريخ ابن خلدون أو العبر فى ديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، ط بولاق، ١٢٧٤هـ.

ابن رشيق القيروانى (أبو على الحسن) العمدة فى محاسن الشعر و آدابه، تحقيق محمد محيى الدين، المكتبة التجارية، القاهرة ، ودار الجيل، بيروت ١٩٧٢م.

ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢.

ابن فضل الله العمرى مسالك الأبصار فى عجائب الأمصار، طبع دار الكتب، القاهرة.

أبو القاسم الشابى ديوان الشابى، تقديم: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

أبو القاسم الشابى: محاضرة الخيال الشعرى عند العرب، تقديم عبد السلام المسدى، فى دراسات عن الشابى مؤسسة البابطين، ط١، دار المغرب العربى، تونس ١٩٩٤.

أبو على القالى الأمالى، مطبعة مركز الموسوعات، بيروت ١٩٦٢.

- إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، ط ٥ ، عمان،الأردن ١٩٩٢.

أحمد أبو حاقة: أبو فراس الحمداني ـ ط ١ ـ دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٠.

أحمد إسماعيلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

أحمد أمين: فجر الإسلام، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

أحمد أمين: ظهر الإسلام، ٤ أجزاء، النهضة المصرية، القاهرة (بدون).

أحمد أمين: النقد الأدبي، جزءان، ط ٤، النهضة المصرية ١٩٧٢م.

أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٢ – ١٩٥٦.

أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى، شركة فن الطباعة، القاهرة (بدون).

أحمد هيكل: موجز الأدب الحديث في مصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.

أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

أرمان (أدولف): ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وأنور شكري ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٥٢ – ١٩٩٩.

الأزدي (علي بن ظافر المصري): غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف ١٩٧١.

الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، جـ ١ – ١٤: دار الكتب، القاهرة، عدا : ٧ – ٩ ط . دي ساسي.

الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٥ ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.

ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، جزءان، ترجمة نبيل صلاح الدين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد) شرح المعلقات السبع، ط ٣، دار الجيل، بيروت ١٩٧٩/١٣٩٩.

السيوطي (جلال الدين) حُسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، جـ ٢ ، دار الفكر العربي، القاهرة ١٤١٨ ، ١٩٩٨.

العقاد (عباس محمود): ابن الرومي حياته من شعره، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦.

مراجعات في الآداب والفنون، المطبعة العصرية، القاهرة (بدون).

الديوان (بالاشتراك مع المازني)، القاهرة، ١٩٢٢ - ١٩٩٩.

شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٣٧.

أبو نواس، مطبعة الرسالة، نشر الأنجلو المصرية، القاهرة.

المقريزي (تقي الدين): كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

الموسوعة الثقافية: (حسين سعيد: الناشر)، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٧٢.

النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٢.

النويري (أحمد بن عبد الوهاب): نهاية الأرب في فنون الأدب، ط دار الكتب، بالقاهرة ١٩٢٣، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر بالقاهرة.

امرؤ القيس الكندي ديون امرئ القيس - تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨م.

أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار المعارف،القاهرة.

أنس داود		الأسطورة فى الشعر العربى، مكتبة عين شمس، القاهرة.

أنس داود		حوار مع الإبداع الشعرى المعاصر، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦.

أنس داود		شعر محمود حسن إسماعيل، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦م.

أنور الجندى:	الشعر العربى المعاصر تطوره وأعلامه، القاهرة (بدون)

إيليا الحاوى:	أبو القاسم الشابى: شاعر الحياة والموت، ط ٤، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٧٢ - ١٩٨٤.

إيليا الحاوى:	بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمراثى، جـ ١ ، ط٣، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٣.

إيليا الحاوى:	فى النقد والأدب، جـ٤، ط٢ ، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٦.

بارو (أندريه):	سومر فنونها وحضارتها، ترجمة سليم التكريتى، بغداد ١٩٧٧.

براون (ڤالتر)	الوجودية فى الشعر الجاهلى، مجلة المعرفة السورية، عدد ٤، السنة الثانية ١٩٦٤.

برديائيف (نيقولا ألكسندروڤيتش):	الحلم والواقع، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٨٤.

برونر (هلموت)	الملامح الرئيسة لتاريخ الأدب المصرى القديم، ترجمة فايز على، القاهرة.

بريستد (چيمس هنرى)	فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر ١٩٨٠م ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

بوزينر (ج.وآخرون)	معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١.

بيك (وليم):	فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفى، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٨٧.

تشيرنى (ياروسلاف) الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدرى، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٥٢م.

توينبى (أرنولد): مختصـــر دراســـة للتاريخ، ترجمة: فؤاد محمد شبل، جـــ١، ط١، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٩٦٠.

ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان فى الشعر الأموى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٠.

جبور عبد النور: المعجم الأدبى، القاهرة (بدون).

جمال الدين سرور: مصر فى عصر الفاطميين، هيئة الكتاب ١٩٩٣.

جميل صليبا: المعجم الفلسفى، ط١ ، جزءان، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٣

جورجى زيدان: الفلسفة اللغوية، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.

داوود سلوم: تاريخ النقد الأدبى، القاهرة.

ديرلاين (فريدريش فون): الحكايـــة الخرافـــية.نشأتها.مناهج دراستها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٥.

ديوان: على محمود طه، أرواح وأشباح، دار العودة، بيروت.

ديوان: * امـــرئ القـــيس، شرح: مصطفى عبد الشافى، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٠٣ /١٩٨٣.

ديوان: * إبراهيم ناجى – دار العودة، بيروت ١٩٨٦ – ١٩٨٨.

ديوان: * أبـــو فـــراس الحمدانى ــ شرح: عباس عبد الساتر، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٠٦ / ١٩٨٦.

ديوان: * أبو فراس الحمدانى: تقديم نخلة جلفاط، دمشق.

ديوان: * ابن الرومى: ٥ أجزاء – تحقيق عبد الأمير مهنا – دار الهلال، بيروت ١٤١١ / ١٩٩١.

ديوان: * ابن الفارض الصوفى، دار صادر، بيروت.

ديوان: * البوصيرى: تحقيق محمد سيد كيلانى، القاهرة ١٩٧٣.

ديوان: * جميل بثينة: جمع وتحقيق حسين نصار – مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩.

ديوان: * ذو الرمة، جمع: بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٣٥٢ / ١٩٣٤.

ديوان: * مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٩.

ديوان: عبيد بن الأبرص: شرح حسن نصار، ط ١ ، مطبعة البابى الحلبى، القاهرة ١٩٥٧.

ديوان: عنترة، دار صادر، بيروت ١٣٧٧ / ١٩٥٨.

رجاء النقاش: أبو القاسم الشابى: شاعر الحب والثورة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

رشيد يوسف: تاريخ الآداب العربية، جزءان، ط ١ ، دار عز الدين، بيروت ١٤٠٥ / ١٩٨٥.

رضوان إبراهيم: شعراء العرب المعاصرون، ط١، القاهرة ١٩٥٨.

زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة.

زكى مبارك: الموازنة بين الشعراء، ط ٢، القاهرة ١٣٥٥ / ١٩٣٦.

سارتر (جان بول) ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمى هلال، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة ٢٠٠٠م.

سارتر (جان بول) الوجودية مذهب إنسانى، ترجمة عبد المنعم الحفنى، ط ٤، القاهرة ١٩٧٧.

سعد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

سليم حسن: الأدب المصرى القديم، جزءان. دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠.

سليم حسن: أبو الهول تاريخه فى ضوء الكشوف الحديثة، ترجمة جمال الدين سالم، الهيئة العامة للكتب، وزارة التعليم، القاهرة ١٩٦٧.

سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، دار الثقافة،القاهرة ١٩٨٨م.

شفيق مقار: دراسات فى الأدب الأوربى المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣

شكرى محمد عياد: اللغة والإبداع، ط١، دار إنترناشونال، القاهرة ١٩٨٨.

شوقى ضيف: تاريخ الأدب العربى – العصر الجاهلى، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣.

شوقى ضيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى.

شوقى ضيف: البارودى رائد الشعر الحديث، ط٤ ، دار المعارف ١٩٨١.

شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ط٤، دار المعارف.

شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١٠، دار المعارف ١٩٧٨.

شوقى ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩٥.

صلاح الدين عبد التواب: دراسات فى أدب اللغة العربية، ٣ أجزاء، دار التراث العربى، القاهرة ١٩٩٣.

صلاح فضل: شفرات النص، ط ١ ، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥.

طه حسين وآخرون: المنتخب من أدب العرب – جزءان – مطبعة دار الكتب ١٣٥١ / ١٩٣٢.

طه حسين: فى الأدب الجاهلى، القاهرة ١٩٢٦.

طه حسين: حديث الأربعاء، ٣ أجزاء، ط ١٤، دار المعارف ١٩٣٧ – ١٩٩٣.

عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائل – ط ١، دار المشرق، بيروت ١٩٩٤.

عبد السلام هارون: تهذيب الحيوان للجاحظ، ط٢، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٤٠٣ / ١٩٨٣.

عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٢.

عبد القادر القط: فى الشعر الإسلامى والأموى، مكتبة الشباب.

عبد القادر القط: الكلمة والصورة، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٨٩.

عبد القادر القط: من فنون الأدب.

عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

عبد الله عووضه: ماهية الجمال، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

عبد الواحد علام: قضايا ومواقف فى التراث النقدى، القاهرة ١٩٨٣.

عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط ١، مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٨٥.

عصام نور الدين: الفعـــل والزمـــن، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ١٤٠٤ ١٩٨٤.

عفت الشرقاوى: دروس ونصـــوص فى قضايا الأدب الجاهلى، دار النهضة العربيا بيروت.

عماد حاتم: مدخـــل إلـــى تـــاريخ الآداب الأوربيـــة، ط٢، الدار العربية للكتاب طرابلس، ليبيا ١٩٨٤.

فايز على: الأدب المصـــرى مـــنذ اخـــتراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية، ٤ أجزاء، القاهرة ٢٠٠١

فايز على: الديانـــة المصـــرية منذ لاهوت أون حتى رسالة التوحيد، مخطوط القاهرة ١٩٩٢.

فايز على: مسرحيات شوقى، دار علاء الدين، القاهرة ١٩٨٨.

فايز على: الـــروح المصـــرى فـــى أدب بتاح حتب ومحمود سامى البارودى، القاهرة ٢٠٠١.

فايز على: فلسفة التاريخ المصرى:الدولة القديمة، القاهرة ٢٠٠١.

فايز على: معارضات محمود سامى البارودى (مخطوط)، القاهرة ١٩٨٢.

فايز على: المقارنة بين أبى فراس والمتنبى، مخطوط، القاهرة ١٩٨١.

فرانكو (إيزابيل): معجم الأساطير المصرية – ترجمة ماهر جويجاتى، دار المستقبل، القاهرة ٢٠٠١.

قاسم عبده قاسم: دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى – عصر سلاطين المماليك، ط ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عيسى منون، ط١، القاهرة ١٩٣٤.

كلارك (رندل): الرمــز والأسطورة فى مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

كونتنو (ج.) الحضارة الفينيقية – ترجمة محمد عبد الهادى شعيرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

كيللر (جوناثان): فرديـنان دو سوسـير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، تـرجمة محمود حمدى عبد الغنى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠.

مجلة أبوللو: يونيو ١٩٣٢، مجلد ١.

مجلة أبوللو: المخـتار مـن مجلة أبوللو، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠). مقالات:

١. مصطفى السحرتى: الجمال والفن والشخصية فى الطبيعة.

٢. محمد حسين هيكل: الروح الجديد للشعر العربى.

محســـــــــن لطفـــى السيد: مجات يمي دوات – كتاب العالم الآخر، القاهرة ١٩٩٣.

محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات فى الشعر العربى، القاهرة (بدون).

محمد أبو الأنوار: الشـــعر الجـــاهلى مادتـــه الفكـــرية وطبيعته الفنية، مكتبة الشباب، القاهرة.

محمد النويهى: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٤.

محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٦.

محمد بيومى مهران: مصر والشرق الأدنى القديم، ط٤، دار المعرفة، الإسكندرية ١٩٨٨.

محمد حسين هيكل: حياة محمد، ط ١٩، دار المعارف ١٩٩٣.

محمد حسين هيكل: حياة محمد، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٥٤هـ.

محمد سيد كيلاني: أدب الحروب الصليبية، دار الفرقان، طرابلس، القاهرة ١٩٨٤.

محمد سيد كيلاني: الأدب فى مصر فى ظل الحكم العثمانى، دار الفرجانى، القاهرة .

محمد عادل الهاشمي شعر عصر صدر الإسلام من منظور التصور الإسلامى، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ١٤٠٦ / ١٩٨٦.

محمد عبد العزيز الموافي: قراءة فى الأدب الجاهلى ، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٣/ ١٩٩٢.

محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجرى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٦.

محمد عثمان علي: شعراء بنى أسد إلى نهاية القرن الثالث الهجرى، ط١، جامعة الفاتح، دار الأوزاعى، بيروت ١٩٨٦.

محمد غنيمي هلال: النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، القاهرة (بدون).

محمد غنيمي هلال: الرومنسية، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.

محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩.

محمد مندور: فى الأدب والنقد، ط١، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٤٩/١٣٦٨ ، دار نهضة مصر، ١٩٨٣.

محمد مندور: فى الميزان الجديد، نهضة مصر (بدون)

محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر.

مصطفى الصاوى الجوينى: ألوان من التذوق الأدبى، منشأة المعارف، الإسكندرية.

مصطفى عبد الشافى الشورى: الشعر الجاهلى تفسير أسطورى، ط١، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦.

مصطفى مندور: اللغة والفكر، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٩٣.

مهدى البصير: في الأدب العباسى، ط١، بغداد ١٩٤٩.

ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، دار صادر، دار بيروت.

ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف، ١٩٤٦.

نادرة جميل السراج شعراء الرابطة القلمية، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩.

نجيب ميخائيل إبراهيم: مصر والشرق الأدنى، جـ١، الإسكندرية ١٩٦٦.

هويسمان (دنيس): علم الجمال، ترجمة: أمير حلمى مطر، القاهرة.

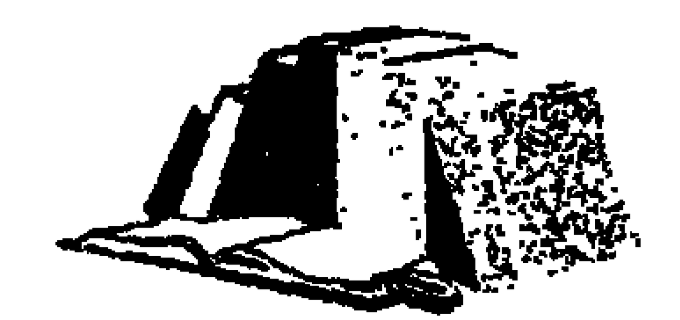
وليم نقولاشقير: العرجى وشعر الغزل فى العصر الأموى، القاهرة (بدون).

وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة: ٢٠٧، مارس ١٩٩٦، الكويت.

ياقوت الحموى: معجم الأدباء – ط١. فريد الرفاعى. القاهرة.

ياقوت الحموى: معجم البلدان، ٨ مجلدات (١ ، ٢)، دار صادر بيروت ١٩٥٥، البقية: ط القدس – القاهرة:ط ١: ١٩٠٦.

ثانياً: المراجع الأجنبية:



* Aldred (Cyil), "Echnaton", Thames, Germany.

* Aly (Fayiz), "Apiskult im Laufe der Ägyptischen Geschichte", Kairo 1989.

* Brunner(H.), "Altägyptische Weisheit" WBg, Darmstadt 1987.

* ----- , "Grundzüge einer Geschichte der Altägyptischen Literatur", WBg, Darmstadt.

* -----, "Grundzüge der altägyptischen Religion".

* Budge (Wallis), "Egyptian Language", New York 1983.

* -----, "The Gods of the Egyptians", Dover, New York.

* Budge, "Osiris" , 2 vol. Dover, New York.

* Bushnaq, "Arab Folktales", 1. edit., Auc press, Cairo 1987.

* Encyclopaedia of Islam, Leiden 1938

* Erman (Adolf), "Literatur der Alten Ägypter", Leipzig 1929.

* Gibb (H.) & Landau (J.), "Arabische Literatur Geschichte", Artemis verl., Zürich & Stuttgart 1968.

* Goldmann (Verlag), "Äsop Fabeln", 1. Aufl., Berlin.

* Gunn(B.) "The Instruction of ptah-hotep", London 1922.

* Horace, "ON The Art of Poetry", (Transl. By: T.S. Dorsch, Maryland).

* Hornung (E.), "Ägyptische Unter Welts bücher", WBg., Darmstadt.

* Hornung (E), "Der Eine Und Die Vielen", Wbg., Darmstadt 1984.

* Kees (Hermann), "Der Götterg laube im Alten Ägypten", Akad. Verl., Berlin 1983.

* Kischkewitsz (H.), "Liebesagen: Lyrik aus dem Ägyptischen Altertum", Philipp von Zabern, Leipzig 1979.

* Lessing (G.A), "Nathan der Weise", Reclam Verlag, Stuttgart 1925 – 83 .

* Lexikon der Ägyptischen Kul tur, Posener - Löwit wies baden .

* Lexikon der Islamischen Welt", III B., Kohlhammer, Stuttgart.

* Margoliouth D., "The Origins of the Arabic Poetry", Journal of the Royal Asiatic society, London 1925.

* Jayyusi (Salma Kh.) "Trends and Movements in modern Arabic poetry", E.J.Brill, Leiden 1977.

* Khuri (Hunah), "Poetry and the Moking of Modern Egypt", Vol. I, E.J.Brill, Leiden 1971.

* Müller (D.G.), "Grundzüge des Christlich-islamischen Ägypten", Wbg. Darm-stadt 1969.

* Nicho lson (Reynold), "a Literary History of the Arabs "Cambidge, Uni. Press 1969.

* Paulgrave, The Golden Treasury, Oxford, London 1964.

* Pinsent (John), "Greek Mythology", Newnes, England 1986.

* Shelly, "A Defence of Poetry," edit. L.Winstanley Boston, London.

* Sethe (K.), "Die altägyptischen Pyramidentexte, Leipzig 1908 – 1922.

* Vatikiotis (P.J.), "The Modern History of Egypt", Weidenfeld, London 1969.

* Platon, "Platon werke", 2B., Akademie verl., Berlin 1984.

* Richmond (D.), "ʿAntar and ʿAbla", Quarter Books, London, New york 1978.

* Schott (A.), Das Gilgamesch.Epos", ph. Reclam, Stuttgart 1966.

* Trott(E.B.), "Frühformen des Erkennes", WBg., Darmstadt.

مؤلفات فايز على

اولا : النقد الادبي :

١- الرمزيه و الرومانسية فى الشعر العربى ٢٠٠٣ دراسة للابعاد الاسطورية و الدلالات فى الشعر العربى منذ الجاهلية الى العصر الحديث .

٢- الروح المصرى فى اداب بتاح حتب و محمود سامى البارودى ، ٢٠٠١-٢٠٠٣ : دراسة مقارنة بين التعاليم و الاداب القديم و شعر البارودى .

٣- الادب المصرى منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الاقمار الصناعية ، ٢٠٠١ : (اربعة اجزاء) رؤية نقدية لتطور الادب فى مصر خلال اكثر من خمسة الاف سنة .

٤- معارضات البارودى ، ١٩٨٨ ، ٢٠٠٣ : تظهر اوجه التجديد فى لصياغة و المضمون فى تلك القصائد .

٥- مسرحيات شوقى ، ١٩٨٨ ، ٢٠٠٣ : نقد للمسرح الشعرى عند شوقى .

٦- ابو العلاء المعرى (مخطوط ، ١٩٧٨) : رؤية فى حياته و فلسفته

ثانيا : الدراسات اللغوية :

١- تعليم العربية : منهج جديد (٧ اجزاء) ، ٢٠٠٠-٢٠٠٣ : يهتم بمهارات اللغة ، تبسيط القواعد ، يبدأ من مرحلة ما قبل المدرسة حتى درجة التخصص – كتاب للصغار و الكبار و الاجانب .

٢- تعليم الهيروغليفية ٢٠٠١ : باسلوب منهجى يتلافى العيوب الشائعة

٣- المنخب الجديد (مخطوط ١٩٩٩) من الاداب المصرية و العربية عبر العصور .

ثالثا : الحضارة المصرية :

١- فلسفة التاريخ المصرى ، جزأن ٢٠٠١-٢٠٠٢ : ظهور الدولة و تطور الروح المصرى و الفكر السياسى منذ الاسرة الاولى (ح ٣١٠٠ ق.م) حتى نهاية الدولة الوسطى (ح١٧٧٨ ق.م)

٢- الديانة المصرية منذ لاهوت أون حتى رسالة التوحيد ، ٢٠٠٢ نظريات الخلق و البعث و الحساب و الاخلاق ودلالاتها عبر العصور .

٣- التاريخ المصرى منذ ما قبل التاريخ حتى عودة طابا ، ١٩٥٥ : رؤية فلسفية للتطور السياسى الاجتماعى .

٤- الادب المصرى منذ اختراع الهيروغليفية (سبق ذكره)

٥- حضارة اسوان و النوبة (مخطوط ، ١٩٨٩) : معالم و اثار و حضاره

٦- ابوسمل (بالالمانية ١٩٨٨): دراسة شاملة للفن فى المعبدين الصخريين بالنوبة و اكتشافهما و إنقاذهما .

٧- ابو سمبل (بالانجليزية ١٩٨٩)

٨- ابو سمبل (مخطوط بالعربية ١٩٨٨)

٩- السيرابيوم و عبادة أبيس- النور المقدس ١٩٨٧ : بالالمانية .

١٠- عبادة سيرابيس عبر التاريخ المصرى (مخطوط بالعربية ١٩٨٨)

رابعا : الحضارة الاسلامية :

١- تطور مؤسسة الوقف فى مصر الحديثة ، ٢٠٠٣ : دراسة فى إدارة الوقف و منظماته و قوانينه و فقهه .
٢- الاوقاف الخيرية ودعم المؤسسات التعليمية و الثقافية فى مصر الحديثة ، ٢٠٠١ : رؤية فى تاريخ مصر الاجتماعى خاصة فى العصر الحديث .
٣- إشكالية التعليم فى مصر ٢٠٠١ : الابعاد التربوية و الاجتماعية و الادارية للمشكلة .
٤- أغخان زعيم الاسماعيلية وداعية الوحدة ، ١٩٨٨ : دراسة لحياة الزعيم الشيعى وضريحه باسوان .
٥- التصوف الاسلامى (مخطوط ١٩٧٨) نشأته وعوامل تطوره ، و نماذجه الحديثة .
٦- مظاهر الحضارة الاسلامية (مخطوط ١٩٧٧) : أدابها و فنونها .

خامسا : الاثار و الفنون :

١- معبد الاقصر (١٩٨٨) : مدخل لدراسة تاريخ مصر فى الاسرتين ١٨،١٩ و امتداد ذلك فى العصر اليونانى و الرومانى .
٢- مساجد مصر (١٩٨٨) : ابن طولون و السلطان حسن و محمد على – دراسة للفن فى ثلاثة عصور
٣- ابو سمبل (سبق ذكره)
٤- السيرابيوم (سبق ذكره)

سادسا : إبداعات ادبية :

١- فى إطار الخلود ، ١٩٧٩ : ديوان شعر فى أغراض مختلفة .
٢- قصص مصرية :
أ- أفق خوفو: ٢٠٠١ ، زيارة لهرم خوفو
ب-سنوحى : ١٩٩٢ : هربه و حياته فى المهجر و عودته
جـ- الملاح الغريق ، ١٩٩٣ : من أدب المغامرات و الصوفية
د- سيرة القديس انطونيوس ، ١٩٩٤ : احد مؤسسى الرهبنة فى القرن الرابع الميلادى .
هـ- قصص قصيرة عن اثار مصر و تارخها .

سابعا : متفرقات :

١- نظرية الاحتمال فى الفلسفة (١٩٧٩) : دراسة لمفاهيم فلسفة العلوم .
٢- تطور الفكر الفلسفى (١٩٧٨) : مدارس الفلسفة – نشأتها و تطورها .
٣- سلسلة دراسات و مقالات فى النقد الادبى و الانسانيات .

00202/8356741
E-mail : ALY Fayz@hot mail.com
Web: www.egpsFnx.8m.net

الفهرس

هذا الكتاب

يكشف عن الدلالات الرمـزية والمضـامين الرومنسية فى الشعر العربى ، وأثر الأساطير والملاحم فيه ، ويؤسس لوجهة نظر نقدية تدحض المزاعم المعهودة التي مازالت تتردد عن فقر الشعر العربى وجدت القريحة العربية . إن هذا الكتاب ليس دفاعاً عن الشعر العربى ، وإنما هو محاولة لإتاحة رؤية جديدة تفيد من نظريات البلاغة القديمة والحديثة على السواء ، ولا تتجاهلها ، ولكنها تستند إلى خصوصية حضارية ، إذ تبحث فى الشعر العربى باعتباره حلقة تطورية ذات ارتباط وثيق بحلقات سابقة عليها.

المؤلف

اهتم بالدراسات الأدبية والحضارات الإنسانية لاسيما المصرية وقد دفعه ذلك الاهتما إلى استنباط رؤية ما الأدبى ذات سمات مصرية . وللمؤلف دراسات يوذ رؤيته النقدية منها «الروح المصرى فى أدب بنّاح حتر سامى البارودى».